

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSTGRADO

**LOS ORÍGENES DE LA VANGUARDIA.
UNA LECTURA DE QUÍMICA DEL ESPÍRITU Y
DESCRIPCIÓN DEL CIELO DE ALBERTO
HIDALGO**

TESIS

**para optar el Grado Académico de
DOCTOR EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA**

AUTOR

BRENDA LUZ CAMACHO FUENTES

Lima – Perú

2014

A la memoria de mis padres
Julián y Luz

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	01
--------------------------	-----------

CAPÍTULO I

RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA POESÍA DE ALBERTO HIDALGO.....	07
---	-----------

1.1. Trayectoria y poesía de Alberto Hidalgo en el contexto de la vanguardia hispanoamericana.....	08
1.2. La poesía de Hidalgo después del asentamiento de la poesía nueva en el Perú.....	16
1.3. La poesía de Hidalgo en los actuales estudios literarios.....	22

CAPÍTULO II

LA POESÍA DE HIDALGO Y LA SITUACIÓN LATINOAMERICANA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.....	25
--	-----------

2.1. La modernización en Latinoamérica a inicios del Siglo XX.....	26
2.2. Contexto literario de Latinoamérica. Marco General.....	32
2.3. Alberto Hidalgo.....	42

CAPÍTULO III

CAMPOS FIGURATIVOS EN QUÍMICA DEL ESPÍRITU DE ALBERTO HIDALGO.....	46
---	-----------

3.1. Campo Figurativo.....	46
3.1.1. La metáfora.....	47
3.1.2. La antítesis.....	48
3.1.3. La repetición.....	48
3.1.4. La elipsis.....	49
3.1.5. La metonimia.....	49
3.1.6. La sinécdoque.....	49
3.2. Análisis de cinco poemas de “Poemas propios”.....	50
3.2.1. Análisis del poema “equilibrio”.....	50
3.2.2. Análisis del poema “Viaje alrededor de mí mismo”.....	52
3.2.2.1. Contrariedad interna entre la intencionalidad y el actuar inconsciente del yo poético.....	53
3.2.2.2. Reflexión del yo poético sobre su interioridad y el mundo exterior.....	55
3.2.3. Análisis del poema “Emoción inefable”.....	56
3.2.3.1. Identificación del Yo del locutor lírico con la imagen de un tranvía.....	58
3.2.3.2. Caída del locutor lírico y confesión de su sentimiento de extrañamiento respecto a la tierra..	59
3.2.4. Análisis del poema “sabiduría”.....	60
3.2.5. Análisis del poema “neo-cirugía”.....	62
3.3. Análisis de cuatro poemas de “poemas de la vida múltiple”...	64
3.3.1. Análisis del poema “sensación de velocidad”.....	64

3.3.1.1.	El automóvil y la sensación de poder que genera la modernidad.....	65
3.3.1.2.	Final del trayecto.....	66
3.3.2.	Análisis del poema “perspectiva callejera”.....	67
3.3.3.	Análisis del poema “piedad” y comparación con el poema caligrama del poste.....	70
3.3.4.	Análisis del poema “jaqueca”.....	72
3.4.	Análisis de cuatro poemas de “poemas suramericanos”.....	73
3.4.1.	Análisis del poema “paisaje loco”.....	74
3.4.1.1.	Irrupción del caballo en la urbe.....	75
3.4.1.2.	Nuevo contraste entre el espíritu aristocrático y el espíritu servil del hombre moderno, y un paisaje poético contenido en los cascos del caballo.....	76
3.4.2.	Análisis del poema “idilio salvaje”.....	77
3.4.3.	Análisis del poema “incivilización”.....	78
3.4.4.	Análisis del poema “amor indio”.....	80
3.5.	Visión general del poemario.....	81
3.5.1.	Tópicos literarios en <i>Química del espíritu</i>	82
3.5.2.	Lenguaje en <i>Química del espíritu</i>	85
3.5.3.	Propuesta poética de <i>Química del espíritu</i>	86

CAPÍTULO IV

DE QUÍMICA DEL ESPÍRITU: UNA LENGUA DE VANGUARDIA Y UN ESPÍRITU ROMÁNTICO..... 89

4.1.	El contexto peruano durante la aparición de la obra de Alberto Hidalgo.....	90
4.2.	El sujeto, la urbe y la naturaleza en <i>Química del espíritu</i>	104
4.2.1.	Elementos claves del contexto histórico – literario en torno a <i>Química del espíritu</i>	106
4.2.2.	La configuración del referente o el referente percibido....	107

CAPÍTULO V

QUÍMICA DEL ESPÍRITU A DESCRIPCIÓN DEL CIELO: ASEDIO Y ARRIBO DEFINITIVO AL LENGUAJE DE VANGUARDIA..... 112

5.1.	Los recorridos lógicos de la metáfora “compleja”.....	119
5.1.1.	Análisis del poema “sobretudo”.....	122
5.1.2.	Análisis del poema “terapéutica”.....	125
5.1.3.	Análisis del poema “la quebrada” y otros poemas.....	127
5.2.	La transfiguración poética de la modernidad.....	129
5.2.1.	Análisis del poema “sensación de velocidad”.....	130
5.2.2.	Análisis del poema “emoción inefable”.....	131
5.2.3.	Análisis del caligrama del poste.....	134
5.2.4.	Reflexión en torno a los tres poemas abordados.....	137

5.3.	<i>Descripción del cielo</i> y el arribo definitivo a la metáfora compleja...	140
5.3.1.	Análisis de un poema de “Ubicación de Lenin”.....	141
5.3.2.	Análisis del tercer poema de “Ubicación de Lenin”.....	145

CONCLUSIONES.....	147
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	148
--------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

En el proceso de la poesía peruana se ha identificado claramente el momento de cambio de códigos de estética modernista a códigos de estética vanguardista. La aparición de ismos de vanguardia surgidos en Europa, como parte del desarrollo y especialización de la actividad artística y motivada por la realidad de la modernidad y la guerra, significó una ruptura con el pasado y la trasgresión total de valores establecidos. Este fenómeno supuso, en la mente de muchos artistas y críticos, la invención de un lenguaje en consonancia con los nuevos tiempos, aquello que podemos llamar “el espíritu de la época”, conceptualización que se la debemos a los románticos. En este sentido, el vanguardismo supone lo nuevo, lo moderno, a lo que se debe aspirar. Así lo leyeron muchos artistas y críticos latinoamericanos, quienes veían en los ismos de vanguardia el paso de lo antiguo a lo moderno. En este sentido, se leían a sí mismos como los realizadores e impulsores de una transición necesaria. Se debe a ello que Estuardo Núñez, un crítico del momento, haya conceptualizado a la nueva poesía como la superación de la estética modernista y expresión de

una sensibilidad nueva. Desde esta perspectiva, la tarea de los artistas y críticos era comprender la gramática de esta nueva lengua literaria –que ya había sido inventada en Europa- con la finalidad de leerla y de hacer uso de ella, es decir, adquirir las competencias para interpretarla, valorarla y reproducirla.

En el caso del Perú, alcanzar el manejo y dominio de esta lengua nueva fue el objetivo de muchos poetas, entre ellos Alberto Hidalgo. Dominar los códigos de la lengua vanguardista suponía haber arribado a la modernidad de lo artístico, pero sobre todo tener la capacidad de poder hablar de lo nuevo, ya que esta lengua era expresión de los nuevos tiempos, es decir, si se quiere “expresar” el nuevo espíritu de la modernidad se debe primero alcanzar a dominar su lengua de expresión artística. Esto nos lleva a plantear el problema entre el lenguaje y el mundo representado. En nuestro caso, nos interesa estudiar la modernidad del lenguaje y la modernidad como mundo representado en los poemarios *Química del espíritu* y *Descripción del cielo*.

Creemos que la tradición crítica ha indicado algunos rasgos importantes de la obra poética de Alberto Hidalgo, sin embargo, sus juicios solo aciertan parcialmente. Estuardo Núñez afirma que la poesía de Hidalgo es artificiosa, es una mera reproducción de una lengua nueva, pero sin sensibilidad nueva. Su obra, para nuestro crítico, es la imitación de las audacias poéticas de un vanguardismo efímero e insustancial. Por otra parte, Mariátegui afirma que Hidalgo por su personalismo es ideológicamente un romántico y que esto se manifiesta en su arte poético, en su teoría de poema de varios lados. A nuestro parecer, estos juicios son correctos pero incompletos. Es cierto que en la poesía de Hidalgo, desde el punto de vista

valorativo, se percibe cierta artificiosidad en las imágenes poéticas. Esto lo hallamos principalmente en *Química del espíritu*, poemario donde el vate arequipeño combina el mayor número de técnicas poéticas vanguardistas como la tipografía, el caligrama, la metáfora compleja. Esta sensación de artificiosidad se debe al desfase entre el registro poético, la ideología y mundo representado en el poemario. *Química del espíritu* reproduce una ideología romántica, incluso tópicos como la del poeta como ser marginal, pero a partir de un lenguaje que intenta ser moderno y experimental. En este sentido, este lenguaje novedoso no es vehículo de expresión de una sensibilidad nueva, de contenidos inéditos; antes era portador de tópicos o ideas ya conocidas por la tradición literaria.

Haciendo hincapié en el proceso de asimilación de las técnicas poéticas de vanguardia, debemos precisar que el simplismo, ismo inventado por Alberto Hidalgo, reduce su programa a la metáfora como procedimiento poético primordial. Pero o estamos ante la metáfora tradicional, sino ante la metáfora vanguardista. Desde nuestra perspectiva, *Química del espíritu* no puede considerarse por su lenguaje como un poemario de vanguardia, porque en ella no aparece de forma contundente la metáfora compleja, antes es un poemario de transición donde Hidalgo está virando de la metáfora tradicional a la metáfora de términos alejados. Tomando en cuenta los dos puntos establecidos, la reproducción de una ideología romántica y la transición de su lenguaje poético, debemos afirmar que este poemario es el tránsito de una concepción romántica y un lenguaje modernista de la poesía a una vanguardista.

Respecto al mundo representado, debemos señalar que la urbe moderna y la naturaleza aparecen como espacios con los cuales el personaje del poeta interactúa. Desde su perspectiva romántica, observamos que el personaje del poeta es configurado como un captador de las esencias del mundo, sin embargo, estas esencias ya no están en relación con la naturaleza únicamente, como sí lo era en el romanticismo, sino con el mundo de la urbe y con los objetos creados por la modernidad. Por ello, observamos esa tendencia a humanizar los objetos por parte de esta poesía, ya que la urbe, a parte la naturaleza, es el nuevo espacio con el cual interactúa el poeta moderno. Esta humanización, señalada ya por Fernández Cozman, en realidad es un proceso por el cual el poeta trata de llenar de ánimas a los objetos del mundo moderno para hacerlos trascender de su papel instrumental y equiparar la urbe a la naturaleza.

Si *Química del espíritu* es el poemario de transición de Alberto Hidalgo, *Descripción del cielo* es su estación final, el terreno al cual el poeta deseaba arribar. Este último poemario, publicado en 1928, presenta el dominio del poeta sobre la metáfora compleja y la inserción de los elementos de la modernidad como hallazgo estético. Aquí el lenguaje deja de lado la forma tradicional de la metáfora, y los elementos de la modernidad no aparecen como temas, sino como imágenes poéticas funcionales. Los elementos de la modernidad ya no son objetos de representación, sino imágenes que erigen constructos figurativos.

Sintetizando, nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: *Química del espíritu* es el poemario de transición de Alberto Hidalgo, donde convergen una ideología romántica y un lenguaje que se haya en transición de una

concepción tradicional a una concepción vanguardista de la metáfora. En este sentido, Hidalgo es ideológicamente un romántico, pero el lenguaje con el cual expresa este pensamiento es el moderno vanguardista. Nos interesa examinar como el impacto de la modernidad replantea para el poeta su relación con el medio geográfico que lo rodea: ya no es la naturaleza la protagonista sino la urbe.

De esta conjunción, la poesía de Hidalgo produce una sensación de artificiosidad. Asimismo, *Descripción del cielo* supone el arribo definitivo de Hidalgo a un lenguaje vanguardista. Los elementos de la modernidad aparecen así como constructos figurativos antes que como objetos referidos miméticamente, como sí sucede en *Química del espíritu*.

La poesía de Hidalgo, la que va desde su primer poemario, *Arenga lírica por el emperador de Alemaria*, hasta *Descripción del cielo* testimonian este difícil proceso de asimilación y naturalización de un lenguaje poético que producido de Europa resultaría artificioso en América hispana. La necesidad de crear un lenguaje que no solo resultara moderno, sino también y sobre todo auténtico era el principal reto poético de este escritor. Alberto Hidalgo pasará por ello por distintos estadios, desde una poesía que reproduce la técnica modernista pero con un discurso vanguardista, teniendo como intermedio la reproducción en poesía de recursos estéticos y técnicos de vanguardia como el caligrama o el espacio en blanco, y arribando, finalmente, a la creación de una poética propia, el simplismo.

Nuestra investigación está estructurada en cinco partes. El primer capítulo está dirigido a estudiar la recepción crítica de Alberto Hidalgo dentro

del panorama de la poesía peruana, tanto la contemporánea a él y al proceso de vanguardia como la posterior a la realización de toda su obra. En este capítulo nos interesa vislumbrar la percepción de la poesía de Hidalgo en su momento, en el proceso mismo de la transformación de los códigos estéticos, como la mirada en perspectiva de ese mismo proceso. Las lecturas de Mariátegui y Estuardo Núñez son las que priman en esta primera fase, y la de críticos como Monguió y Alberto Escobar en la segunda.

En el segundo capítulo realizamos un estudio del contexto social y literario del momento en que aparece la poesía de Hidalgo. Es importante saber la dinámica de las urbes modernas ya que será en ellas donde se agitará este proceso de asimilación y renovación poética.

En el tercer capítulo estudiamos el poemario *Química del espíritu* a través de la perspectiva de la teoría retórica de Stefano Arduini. Las tres partes del poemario serán analizadas por separado, sin olvidar el hilo que las une y el carácter unitario del poemario.

En el cuarto capítulo se abordará el contexto modernista de la obra de Hidalgo y se rastrea los inicios de su ideología romántica. Para ello, se realiza una interpretación comparada con otros poetas de la época como César Vallejo, Alberto Ureta, Abraham Valdelomar y Juan Parra del Riego.

En el quinto capítulo, abordamos el proceso de asimilación y aprendizaje de los códigos estéticos de creación vanguardista, específicamente la asimilación de la metáfora compleja. Para ello, analizamos, además de *Química del espíritu*, *Descripción del cielo*, poemario donde la técnica de escritura vanguardista aparece consolidada.

CAPÍTULO I

RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA POESÍA

DE ALBERTO HIDALGO

La valoración de la figura y obra del poeta Alberto Hidalgo ha transitado, dentro de las lecturas críticas, por dos sendas distintas: por un lado, su papel de anunciador de nuevas estéticas; por otro, la realización de una poética propia, personal. Sin embargo, estos dos aspectos son etapas de una misma trayectoria poética. Atendiendo a estos dos aspectos, nos enfocaremos a la revisión de los estudios y valoraciones críticas hacia la obra poética de Alberto Hidalgo en el contexto del desarrollo de la vanguardia con la finalidad de tener una comprensión cabal del aporte de este poeta a la literatura peruana. Entendemos que la poesía nueva o poesía de vanguardia pasó por dos momentos cuya diferenciación, más que cronológica, se sustenta en la

actitud de los poetas peruanos ante los nuevos ismos de vanguardia y en el desarrollo de este proceso que desemboca en la aparición de nuevos valores con una nueva concepción estética. La vanguardia en el Perú inicia hacia 1916 con la aparición de *Arenga Lírica al emperador de Alemania* y culmina con la publicación del *Panorama actual de la poesía peruana* de Estuardo Núñez. Durante este largo periodo de más de veinte años podemos identificar dos momentos: el primero correspondiente al giro del lenguaje modernista peruano hacia las primeras asimilaciones del vanguardismo europeo como el futurismo y el ultraísmo; el segundo, con la aparición de los primeros poemarios cuya estética personal los independizaba de hallarse en el marco de algún ismo o de ser catalogados como imitadores de una tendencia. El primer momento podemos señalar que inicia en 1916 y se prolonga hasta el año de 1930. El segundo momento comienza con la aparición de *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat (1925), *Simplismo* de Alberto Hidalgo (1925), *Ande* de Alejandro Peralta (1926) y se prolonga hasta *Descubrimiento del alba* de Xavier Abril (1937). En este marco, son dos los críticos que desarrollan exégesis de la poesía de Hidalgo: José Carlos Mariátegui y Estuardo Núñez. Seguidamente, realizaremos un balance de los aportes de ambos críticos para pasar luego al estudio de la crítica que surge posterior al proceso de aparición, desarrollo y asentamiento de la poesía nueva en el Perú.

1.1. Trayectoria y poesía de Alberto Hidalgo en el contexto de la vanguardia hispanoamericana

En su célebre “El proceso de la literatura”, José Carlos Mariátegui aborda la figura de Alberto Hidalgo desde una visión diacrónica, es decir, uniendo, en un único tejido, en un único desarrollo, los diversos estadios o

propuestas poéticas del vate arequipeño, que van desde su aparición literaria adscrito a la estética futurista hasta la formulación de una poética propia, el simplismo. Por otro lado, Mariátegui hace una valoración de la figura del poeta en tanto llena un momento histórico dentro del desarrollo de la literatura peruana.

Para Mariátegui, Hidalgo es el punto más álgido de la reacción contra el academicismo en las letras peruanas, es la exacerbación del movimiento colónida. El poeta cumple una misión histórica de renovación en el ámbito de la cultura. Su protesta contra la retórica anquilosada del ámbito letrado oficial le exigía proponer un nuevo rumbo estético, es así que asimila el futurismo de Marinetti. En este sentido, la función inicial de Alberto Hidalgo, dentro del ámbito literario de su tiempo, fue el proporcionar nuevas alternativas estéticas que supongan una opción ante la lengua literaria imperante. Su propuesta es la continuación de la tarea de Valdelomar, quien trae la influencia de D'Annunzio: "Si con Valdelomar incorporamos en nuestra sensibilidad, antes estragada por el espeso chocolate escolástico, a D'Annunzio, con Hidalgo asimilamos a Marinetti, explosivo, trepidante, camorrista"¹. Así, Hidalgo, sin la trascendencia de González Prada y de José María Eguren, formaría parte del llamado período cosmopolita de la literatura peruana, y su misión, durante estos años, era la de surtir de nuevas alternativas estéticas en poesía a la literatura peruana, es decir, entrar en diálogo con otras tradiciones literarias.

¹ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1928. Cf. "Ubicación de Hidalgo". *Amauta*, Número 16, Año III, 1928, Lima, Julio, pp. 41-42.

Panoplia lírica es el punto culminante de esta actitud colonidista de Hidalgo, de esta reacción virulenta contra el academicismo letrado peruano. Luego, según palabras del propio Mariátegui, Hidalgo se alimentará de todas las estéticas del arte moderno, visitará todos los credos para luego formular su poética propia, el simplismo:

Esto quiere decir, ante todo, que Hidalgo ha visitado las diversas estaciones y recorrido los diversos caminos del arte ultramoderno. La experiencia vanguardista le es, íntegramente, familiar. De esta gimnasia incesante, ha sacado una técnica poética depurada de todo rezago sospechoso. Su expresión es límpida, bruñida, certera, desnuda. El lema de su arte es este: "simplismo"².

Para Mariátegui, este recorrido por todas las escuelas del arte moderno hace que el poeta se libre del lastre de la retórica antigua y pueda formar su propio arte. Esto dibuja, implícitamente, el paso de una etapa de asimilación a una etapa de originalidad en la poesía del vate arequipeño. Sin embargo, percibe Mariátegui, en el sustrato de toda su creación poética la remanencia de una actitud romántica. Para el Amauta, el romanticismo, como expresión literaria de la revolución burguesa, se resuelve conceptual y sentimentalmente en individualismo:

Hay un síntoma sustantivo en el arte individualista, que indica, mejor que ningún otro, un proceso de disolución: el empeño con que cada arte, y hasta cada elemento artístico, reivindica su autonomía. Hidalgo es uno de los que más radicalmente adhieren a este empeño, si nos atenemos a su tesis del "poema de varios lados". "Poema en el que cada uno de sus versos constituye un ser libre, a pesar de hallarse al servicio de una idea o de una emoción centrales". Tenemos así proclamada, categóricamente, la autonomía, la individualidad del verso. La estética del anarquista no podía ser otra.³

² Ibidem

³ Ibidem

Es la actitud individualista la que explica así, en última instancia, las experimentaciones formales y la poética misma de Alberto Hidalgo. De esta conclusión, el Amauta afirma que la poesía del vate arequipeño tiene una filiación ideológica, el extremo izquierdo de la ideología burguesa, el anarquismo. No es un revolucionario, sino un “revolté”.

Por otra parte, Mariátegui reconoce tres tendencias de la poesía de vanguardia: el disparate absoluto, el lirismo puro y la épica revolucionaria. Ubica a Hidalgo dentro del lirismo puro, ya que a diferencia del disparate puro, la obra del vate arequipeño siempre ha sido una creación cerebral, que tiende al orden antes que al desorden y la iconoclasia. El disparate puro no propone nada, simplemente tiene un rol disolvente de la retórica antigua. En cambio, en cada poemario de Hidalgo, ya se atisba una propuesta, un orden, una actitud definida. Su poesía guarda una coherencia a partir de rasgos formales permanentes que actúan como principios de creación poética, como es el caso de su individualismo, hecho que asigna una marca especial y particular al arte de Hidalgo. Por otra parte, no se le adscribe a la épica revolucionaria, ya que, para Mariátegui, el arte de Hidalgo es anarquista, ideológicamente expresión de la izquierda burguesa.

El otro crítico que aborda la poesía de Hidalgo, en el contexto de renovación de la poesía peruana, es Estuardo Núñez. Para Núñez, la poesía modernista agota sus recursos, ya no será capaz de expresar la nueva sensibilidad de las generaciones más jóvenes. Aparece así, la nueva poesía, que trae un lenguaje nuevo, distinto del modernista y que podríamos

caracterizar por “su violenta síntesis y condensación de sentido”⁴. Esta nueva sensibilidad que exige un nuevo lenguaje tendrá sus dos grandes videntes en las figuras de Alberto Hidalgo y César Vallejo. No obstante, la valía de estos poetas no es la misma. Núñez reconoce méritos distintos a ambos. La nueva poesía en Vallejo no es asimilación de tendencias poéticas foráneas, al contrario, es germen de su espíritu, hallazgo de su inquietud humana. Mientras Hidalgo era la búsqueda constante de nuevas formas poéticas foráneas con las cuales crear, era un intelectual que buscaba estar al compás con las nuevas tendencias y que tenía la capacidad para reconocerlas, mas no para germinar un lenguaje propio y auténtico respecto a su sentir. En ese sentido, la originalidad es un mérito de Vallejo. El nuevo lenguaje que trae su poesía no es buscado, sino encontrado por un imperativo supremo de expresión:

Si el (libro) de Vallejo era un vanguardismo ingénito, alimentado por vivencias profundamente humanas, en que el pensamiento es conducido espiritualmente y no literalmente, al decir de Bergamín, el de Hidalgo era la estridencia traviesa, la persecución del dadaísmo francés y de los “ismos” españoles⁵ (Acotación mía)

Esta comparación entre *Trilce* y *Química del espíritu* muestra muy bien por qué Estuardo Núñez valora a Vallejo más que a Hidalgo y esto a pesar de considerar a Hidalgo como el primero en intuir el nuevo rumbo que tomaría la poesía peruana. Pero con criterio magistral, también reconoce el mérito de Hidalgo dentro del proceso poético peruano:

Debe reconocerse méritos no sólo en la calidad superior sino también en la intuición para presentir un proceso artístico subsiguiente, para adelantarse a la época, para establecer avanzadas cronológicas. Y el mérito de la calidad y el logro no lo

⁴ NÚÑEZ, ESTUARDO. *Panorama actual de la poesía peruana*. Trujillo, Editorial Libertad, 1992, p. 48.

⁵ Ob. Cit. p. 25

tiene Hidalgo, pero sí el de haber entrevisto nuevos valores estéticos en el verso...”⁶

Hidalgo intuye lo que va a venir, pero no desde la perspectiva del creador que construye un nuevo lenguaje por una imperiosa necesidad expresiva, sino desde la mirada del lector que reconoce nuevas formas estéticas que se hayan más en consonancia con el tiempo que se vive y que otros lectores no reconocen: “Hidalgo recogió entonces una notoria influencia literaria europea, que no había captado a Valdelomar, como la de Marinetti y su futurismo”⁷. Hidalgo es ese lector que se acoge a ese lenguaje nuevo dándole una centralidad sin tomar en cuenta la sensibilidad que la produce. Hidalgo, un paso más adelante que Valdelomar, logra captar el germen nuevo de la literatura y se aleja así de la poética predominante, el modernismo. Hidalgo si bien se le reconoce el mérito de la anticipación, no se le ubica en ninguna tendencia donde perviven los valores definitivos ¿Por qué? Porque Hidalgo pertenece al momento de la azarosa transición de la poesía estridente a la poesía “perdurable”. No logra superar el estadio de las estridencias vanguardistas. Su poesía queda relegada así, a pesar de sus méritos, al valor de una poesía determinada por las contingencias del momento; su estética no logra trascender.

Refiriéndose al “poema de varios lados”, afirma Núñez que Hidalgo confunde la sensibilidad con la técnica, ya que hace poética, es decir, “crea” a partir de una idea o de una fórmula y no a través de un sentir:

⁶ op. cit. p. 20.

⁷ Ibidem

Cuando el poeta se propone crear conscientemente de acuerdo con una idea o fórmula que ha elucubrado, deja de ser poeta. En otro caso, el poeta auténtico está realizando y plasmando siempre una concepción estética, de modo subconsciente, en sus mismos versos, a pesar suyo muchas veces cuando no ignorándolo. Este es error de Hidalgo: elaborar doctrina estética con sus propios versos y de aquí el carácter efímero de sus concepciones ingeniosas.⁸

Como balance general, podemos plantear las siguientes conclusiones:

- Primero, tanto Mariátegui como Estuardo Núñez ubican la aparición de Hidalgo con la clausura de una lengua literaria agotada. En el caso de Mariátegui, él propone que Hidalgo es el punto más alto de una actitud en la literatura peruana: el deseo de renovación de los códigos estéticos imperantes. Para el Amauta, los códigos estéticos imperantes eran los de la literatura colonial representada tanto por Riva-Agüero, José Gálvez, José Santos Chocano, entre otros. En este sentido, establece una línea de continuidad entre los distintos escritores que se adhirieron a esta causa, como González Prada, José María Eguren, Abraham Valdelomar, quienes enlazaron diálogo con otras tradiciones literarias para librarse de la influencia de la anquilosada lengua literaria de la metrópoli española. Para Núñez, Hidalgo también significa renovación de códigos estéticos, pero no en el mismo sentido que Mariátegui. Nuestro estudioso plantea que Hidalgo renueva el lenguaje poético respecto a los códigos de creación literaria modernista, es la superación de la estética de Darío. La poesía modernista había entrado en crisis en tanto ya no expresaba un sentir en plena crisis mundial, por lo cual aparece la necesidad de un

⁸ op. cit. p. 36

lenguaje nuevo. En este panorama aparece Hidalgo quien va a anticiparse a un fenómeno que vendrá: los ismos de vanguardia. En este sentido, mientras para Mariátegui, tanto el modernismo como el vanguardismo forman parte de un mismo proceso de renovación; para Núñez son procesos diferenciados, por lo cual, el poeta Alberto Hidalgo tiene distintas significaciones en cada crítico. El valor de Alberto Hidalgo en Estuardo Núñez se justifica en tanto es anunciador de un fenómeno estético subsiguiente. Él prevé la llegada de la aparición de nuevas estéticas.

- Para Mariátegui, el arte de Alberto Hidalgo es un arte cosmopolita, desligado de influencias telúricas. Poesía de “secesión” afirma el Amauta. Por ello, su poesía ha pasado por todos los ismos de vanguardia y esto se evidencia en sus primeros libros, los que van desde la *Arenga lírica al emperador de Alemania* (1916) hasta *Química del espíritu* (1923). Luego de asimilar todas estas tendencias, Hidalgo crea su estética propia, el simplismo. Esta estética será la que prevalezca tanto en el poemario del mismo nombre que su ismo como en *Descripción del cielo*. En estos dos últimos poemarios, se entiende que el poeta ha llegado a la originalidad desde la perspectiva de Mariátegui, por ello lo califica como “un poeta del idioma”. Por el contrario, para Estuardo Núñez, Alberto Hidalgo no logra arribar a una creación propia y original. Siempre está en busca de nuevos modelos, de nuevas técnicas, con la errada idea de que así se crea poesía auténtica. La poesía de Hidalgo es así una pobre imitación de los ismos de vanguardia y nunca una obra original.

- Otra conclusión importante es que para Estuardo Núñez la poesía de Hidalgo no es auténtica debido a que el poeta hace teoría estética y su poesía es la aplicación de esa teoría. Interesante observación por cuanto Núñez cree que la poesía es expresión de un espíritu de los tiempos, con lo cual Hidalgo no estaba en sintonía.
- En síntesis, la valoración de Hidalgo es disímil entre sus contemporáneos, ya que para Mariátegui es un valor signo de la literatura peruana, para Núñez solo tiene una importancia histórico-circunstancial: haber previsto el fenómeno de la vanguardia antes que todos.

1.2. La poesía de Hidalgo después del asentamiento de la poesía nueva en el Perú

La lectura de la poesía de Hidalgo en el marco de los estudios literarios y de la crítica literaria en general ubica al escritor arequipeño en un lugar menor dentro de la poesía peruana. Podemos afirmar firmemente que Hidalgo es un poeta al margen del canon literario. La aparición de Hidalgo en antologías se restringe a su papel de precursor de la vanguardia y en un lugar menor que los grandes poetas consagrados en el Perú. Podemos citar así, la primera antología de la poesía peruana del siglo XX⁹ llevada a cabo por los poetas Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, eminentes miembros de la generación del cincuenta. Por su forma y su intencionalidad, este libro no es una antología cualquiera, no es una revisión historiográfica de todos los poetas peruanos, antes es una selección de lo

⁹ SALAZAR BONDY Sebastián, et al. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima, Editorial Cultura Antártica S. A., 1946.

mejor, pero más aún, es la construcción de una tradición poética peruana. Esto último es la función fundamental de esta antología, la de reconocer una tradición poética, una línea de valores estéticos afines en el marco de la poesía peruana del siglo XX. Estos escritores reconocen así a aquellos poetas importantes por la calidad de sus obras, pero también porque señalan un rumbo, una forma y una concepción de escritura de la cual ellos se sienten deudores. De la misma forma, instauran una forma de valorar la poesía. De esta antología, son llamados los fundadores de la poesía peruana contemporánea a José María Eguren, César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, los hermanos Peña Barrenechea, Emilio Adolfo Westphalen, Martín Adán y Xavier Abril. Son dejados de lado en esta célebre antología escritores de vanguardia como Alejandro Peralta, Parra del Riego, Alberto Hidalgo, Emilio Armaza, Miguel Ángel Urquieta, Magda Portal, entre otros escritores cuya participación en el debate sobre el vanguardismo peruano había sido activa. Esto ya señala entre otras cosas una exclusión de aquellos escritores cuya obra no posee la calidad estética meritoria como por no formar parte de esta nueva concepción de la escritura poética. Desde luego, esto implica una marginación, un olvido de estos poetas, ya que no cumplen un rol sustantivo en la formación de la tradición poética peruana contemporánea. Son así escritores fuera del canon.

Dentro de otros panoramas poéticos, la obra poética de Alberto Hidalgo es tomada en cuenta, pero solamente en aquellas antologías donde la perspectiva del crítico es la del historiógrafo, es decir, una mirada globalizante de todos los poetas peruanos. No obstante, la presencia de Hidalgo se enmascara en poemas de índole “revolucionaria y lírica”, poemas como “Oda a

Lenin” o “Biografía de la palabra revolución” y en grado menor, “cartas al Perú”, es decir, a partir de la inserción de estos poemas se genera una visión engañosa del poeta. En muchas de estas antologías, el simplismo de Hidalgo y la teórica del “poema de varios lados” es dejada de lado.

Otra célebre antología de la poesía peruana es la de Alberto Escobar. En este libro nuestro renombrado crítico realiza una “periodización” de la poesía peruana. Divide en tres momentos su desarrollo. El primero, donde el modelo de la lengua literaria era la española; la segunda, donde este paradigma de lengua se retroalimenta de otras tradiciones líricas como la quechua, la francesa, etc., pero que no llega a formular un lenguaje propio, una lengua literaria independiente de la metrópoli española; y tercera, cuando alcanzado el grado de madurez, se produce una poesía original, auténtica e independiente de cualquier molde. En este marco, Escobar reconoce como los fundadores de nuestra poesía contemporánea a José María Eguren y a César Vallejo. En este caso, Alberto Hidalgo ni siquiera tiene el rol de anunciador, en tanto la perspectiva de Alberto Escobar sobre la poesía peruana no se rige por la aparición de las escuelas literarias y de los posteriores ismos. Sin embargo, el vate arequipeño aparece en la antología, pero ubicado en un lugar extraño a la tradición poética peruana, un lugar ajeno a ella, donde no se podría ubicar su aporte:

Hidalgo es, de nuestros poetas vivos, el de más extensa y heterogénea producción. Quien se asome a uno u otro de sus libros, difícilmente percibirá lo que este escritor significa en el proceso de la poesía peruana.¹⁰

¹⁰ ESCOBAR, Alberto. Antología de la poesía peruana. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965, p. 93.

Este extrañamiento de la tradición poética peruana en las dos antologías más célebres de la literatura peruana de la figura del poeta Hidalgo evidentemente ha logrado un olvido de su producción poética, además de no reconocerlo dentro un paradigma de lengua poética, una concepción del hacer poético.

En el marco de los estudios críticos, una visión de Alberto Hidalgo distinta a la inicial de Mariátegui y Núñez es la que formula Luis Monguió en su libro *La poesía posmodernista peruana*. En este libro, el crítico español aborda el proceso de superación del lenguaje modernista en la literatura peruana. Así, asume la perspectiva de Estuardo Núñez, en cuanto plantea la dialéctica entre modernismo y vanguardismo. Pero en cuanto a la ubicación de Hidalgo, Monguió plantea que la primera poesía de Hidalgo está marcada aún por la presencia de códigos de creación modernista. Es decir, tanto *Arenga lírica al emperador de Alemania*, *Panoplia lírica*, *Las voces de colores* y *Joyería*. En Hidalgo conviven el discurso y la temática de influjo futurista y la técnica modernista y su incapacidad de abandono de la forma tradicional, el verso con rima. Se observa la tendencia a la musicalidad de este tipo de poesía, por lo que Monguió la ubica en un papel de transición de la poesía modernista a la de vanguardia. En este sentido, el discurso, el contenido ideológico de la poesía de Hidalgo aún no logra *materializarse en una forma idónea para sí misma*:

Ante la programática de rebeldía literaria de Alberto Hidalgo llama sin embargo la atención la relativa timidez de su preceptiva de esos años: “El verso castellano, en nuestro concepto, para ser tal deberá tener rima... usamos a veces el verso libre, libre tal como

nosotros lo entendemos... en verso arrítmico, pero ninguna desprovista de rima”¹¹

De esta forma, la primera poesía de Hidalgo aún no es propiamente poesía de vanguardia y que su papel de precursor no es tal, en tanto otros escritores como César Vallejo y Parra del Riego iban sufriendo las mismas transformaciones de Hidalgo. Por otra parte, el futurismo antes que la expresión de una nueva sensibilidad significó para Hidalgo la posibilidad de superar una escritura que había caído en la repetición y en la retorización. Pero esto es considerado por Monguió como la primera etapa de Alberto Hidalgo.

Una segunda etapa de la poesía de Alberto Hidalgo vendría con la aparición de *Química del espíritu*, donde ya su poesía es netamente vanguardista en tanto asimila las técnicas literarias de los ismos europeos:

De los escritores peruanos de esos años el que alcanzó mayor agilidad vanguardista fue Alberto Hidalgo. Desde Buenos Aires, donde vivía, llegaron al Perú sus libros de versos *Química del espíritu* y *Simplismo*. En el primer, seguía Hidalgo las fórmulas de los ismos europeos: poesía de solo imágenes, sin rima ni ritmo ni sujeción preceptiva alguna. Gran paso para él, que en 1918, aunque declarado futurista, insistía en que el verso castellano para ser tal necesitaba de la rima.¹²

Sin embargo, en lo que respecta a la producción de su ismo el simplismo, Monguió afirma que las propuestas de Hidalgo distan mucho de la originalidad, ya que coincide en los puntos más importantes en los postulados de los ultraístas quienes, al igual que Hidalgo, reducían a la poesía a su elemento primordial, la metáfora. Así, la poesía de Hidalgo no es otra cosa que una imitación de los ismos europeos y no llega la creación original:

¹¹ MONGUIÓ, Luis. *La poesía posmodernista peruana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 43

¹² op. cit, p. 66.

Como las palabras son metáforas, el verso debe estar hecho exclusivamente de palabras, y todo otro valor extraño lo desvirtúa. Coincide pues, como se ve, en la aversión por la problemática, la circunstanciación, la ideación, el argumento, la rima, el ritmo, indicada en las teorizaciones vanguardistas de Borges o de La Jara. Cree Hidalgo que con ello se ha alcanzado la absoluta originalidad, sobre todo al trata de hacer la metáfora lo más personal posible.¹³

En este sentido, la conclusión de Monguió es distinta a la de Mariátegui quien proponía que el simplismo era producto de la formulación de un lenguaje propio por parte del poeta.

Muchas de las ideas de Monguió son seguidas por otros estudiosos de su poesía. En tal caso, podemos observar que James Higgins sigue la idea de que Alberto Hidalgo al traer al Perú las ideas estéticas del futurismo y su proclama a favor del emperador de Alemania, no hacía otra cosa que criticar a la República aristocrática cuyo modelo de vida era el francés. Por otra parte, reconoce la influencia del futurismo de Hidalgo en sus primeros cuatro poemarios. Por otra parte, reconoce también la confluencia de los postulados teóricos de Hidalgo con las escuelas de vanguardia de ese entonces, con lo cual también excluye de originalidad al escritor. Más allá de esto, Higgins resalta el papel de teórico de la poesía de Alberto Hidalgo, aunque considere su producción poética como menor en el marco de la tradición literaria del Perú.

Una proposición novedosa de James Higgins respecto al desarrollo de la vanguardia es identificar dos momentos de esta: la primera, donde se asimila distintos ismos de vanguardia; la segunda, donde se observa

¹³ Ibidem

la preeminencia de una, el surrealismo. Es en la primera etapa donde se inscribe la obra de Hidalgo.¹⁴

Una visión parecida es la de Jorge Cornejo Polar quien plantea que los primeros poemas de Hidalgo tienen una clara filiación modernista y que solamente a partir de *Química del espíritu*, el poeta arequipeño da un giro hacia la vanguardia.¹⁵

En todos estos casos, podemos observar que la crítica literaria se orienta a valorar los aportes de Hidalgo respecto a la tradición poética peruana. Uno de los puntos a abordar es la originalidad del poeta sobre la que existe un consenso: el poeta no arriba a una creación original. Por otra parte, no tiene un rol sustantivo dentro de la tradición poética peruana.

Ahora, vamos a abordar los estudios actuales de la poesía de Hidalgo, donde la valorización estética es dejada de lado y donde lo sustancial es entender el universo lírico del poeta, su propuesta y visión del mundo, más allá de su calidad estética.

1.3. La poesía de Hidalgo en los actuales estudios literarios:

Uno de los ensayos del libro *La soledad de la página en blanco* de Camilo Fernández Cozman aborda la función de la metáfora en la poesía de Alberto Hidalgo. Para el crítico, el vanguardismo supuso una crítica radical a la racionalidad positivista del siglo XIX, que analizaba a la literatura desde una determinación geográfica, biológica e histórica. El vanguardismo así subrayó la

¹⁴ HIGGINS, James. *La literatura peruana*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, 2006.

¹⁵ CORNEJO POLAR, Jorge. *Estudios de literatura peruana*. Lima, Universidad de Lima, 1998.

función del azar en el proceso de la adquisición de conocimiento, el aspecto lúdico en relación al inconsciente que resquebrajaba la concepción unitaria del sujeto. Asimismo, el lenguaje tiene un papel fundamental:

En este ámbito de reflexión cabe asignarle un papel muy importante a la metáfora vanguardista como forma de conocimiento analógica y asociativa porque resulta imposible reflexionar acerca del lenguaje sin ella.¹⁶

En este caso, la metáfora tiene un rol fundamental, ya que cuestiona el papel referencial del lenguaje y su concepción como una entidad transparente. Hidalgo pone atención especial a la metáfora para referirse al fenómeno de la modernidad. Afirma Fernández Cozman que “mediante la metáfora enfrenta Hidalgo a la cultura tecnológica (donde predomina una percepción masificada) con el fin de humanizar los objetos tecnológicos, dotándolos de rasgos antropomórficos y de un sentimiento de trascendencia, para superar una superación de la experiencia automatizada”¹⁷

Por otra parte, Américo Mudarra analiza la poesía de Hidalgo, específicamente su libro *Química del espíritu*, donde propone a partir del estudio de las técnicas poéticas, que el hablante lírico o ego trata de reafirmar la unidad del sujeto moderno a partir de la primacía compositiva del yo poético. El poemario se define como la búsqueda de la identidad lo que remite a la búsqueda de la primera certeza de Descartes, padre de la Modernidad. Esta búsqueda se da a partir de la identificación de dualismos como cielo –tierra, arriba-abajo, luz-oscuridad, mundo interior-mundo exterior:

¹⁶ FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *La soledad de la página en blanco*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2005, p. 38.

¹⁷ op. cit. p. 40.

Hidalgo realiza una revisión de la condición del poeta en la modernidad, se trata de un procedimiento que a partir de oposiciones genera la identidad y la imagen definida del yo poético. Antes de acercarse al espacio, el yo poético hurga en su interior para encontrar el principio, su verdadera naturaleza, que le permita alejarse de sí mismo para luego regresar seguro.¹⁸

En estas dos últimas críticas podemos observar la relación de Hidalgo con la modernidad y la propuesta de su obra respecto a ella. En el primer caso, Fernández Cozman realiza el estudio de la metáfora, elemento fundamental de la poesía de Hidalgo. En el segundo caso, Mudarra Montoya, estudia el papel del yo poético, otro de los rasgos fundamentales.

En ambos casos, podemos constatar que la problemática resulta más de índole cultural y cognoscitiva, en tanto la vanguardia en el Perú también supuso la adquisición de una conciencia crítica respecto a la modernidad que iba instalándose en el país.

¹⁸ MUDARRA MONTTOYA, Américo. “¿Búsqueda de lo real o afán de ruptura?”, en *Actas del congreso internacional de “Poesía hispanoamericana de la vanguardia a la posmodernidad”* Lima, Editorial San Marcos, 2012, p. 50.

CAPÍTULO II

LA POESÍA DE HIDALGO Y LA SITUACIÓN LATINOAMERICANA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

En el presente capítulo se abordará el contexto histórico-social y literario de Latinoamérica a inicios del siglo pasado. Es decir, desarrollaremos el proceso de modernización -y los cambios que éste implica- principalmente en las capitales más importantes de Latinoamérica, así como también la llegada y desarrollo de la corriente vanguardista a esta parte de nuestro continente.

El propósito de este capítulo es contextualizar al autor Alberto Hidalgo y su obra, a fin de presentar una imagen coherente que nos permita en los capítulos posteriores corroborar las ideas que presentamos en nuestra hipótesis. Es así que creemos conveniente dividir este capítulo en tres

secciones. La primera abordará estrictamente la llegada de la modernidad a las principales capitales latinoamericanas; la segunda, el desarrollo de la vanguardia en Latinoamérica; y la tercera, la obra poética de Alberto Hidalgo que precede a *Química del espíritu*.

2.1 La modernización en Latinoamérica a inicios del Siglo XX.

Las grandes ciudades representativas de Latinoamérica -México, Río de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo, Lima y Santiago, entre las principales- se vieron inmersas desde finales del Siglo XIX e inicios del XX en un proceso de modernización urbanística que provocaría una serie de cambios y reformas no solo apreciables en el aspecto económico, sino además en el ámbito de lo social y cultural, puesto que estas alteraciones de las urbes también influenciaron notoriamente sobre las costumbres del ciudadano latinoamericano y su perspectiva respecto del mundo y la sociedad.

El proceso de modernización de Latinoamérica se experimentó estrictamente en las capitales de nuestro continente¹⁹, pues eran ellas los ejes y guías de las naciones donde se concentraban las actividades políticas y comerciales. El deseo de dejar de ser ciudades republicanas de rasgos postcoloniales las lleva a inclinarse hacia una tendencia de conversión de

¹⁹ Es importante hacer la aclaración respecto a la particularidad que presenta Brasil. Las transformaciones que generaron la modernización son más palpables en Río de Janeiro y San Pablo que en la misma capital. Esta singularidad brasileña se debe básicamente a que estas ciudades son generalmente el centro económico y productivo del país -relegando a Brasilia más que todo el control administrativo de la nación- y se encuentran geográficamente mejor ubicadas para el comercio marítimo, aspecto que se debe entender según la explicación del párrafo siguiente. De ahí que para esta parte del trabajo, sólo por excepción, cuando se haga referencia a las grandes urbes o capitales latinoamericanas, en el caso de Brasil, Río de Janeiro y San Pablo reemplazarán en significación a Brasilia, puesto que toman funciones importantes de dicha capital útiles para el desarrollo del presente contexto.

corte europeizante, con la intención de sentar las bases para un futuro de semejanza con las grandes metrópolis del viejo continente y de Norteamérica. El capitalismo imperante de esos años las lleva a intensificar sus actividades comerciales. La exportación de materias primas cumple un rol importante. Las capitales son los nexos entre los grandes centros económicos productivos mundiales y las provincias de las diferentes naciones sudamericanas; esto genera en ellas una prosperidad económica considerable. Además, la producción en las fábricas también se ve incrementada.

Es preciso anotar que este proceso de modernización no se da al mismo tiempo y en la misma intensidad en todas las capitales de Latinoamérica. El hecho que ciudades como México, Río de Janeiro y Buenos Aires se ubiquen para el lado del océano Atlántico es una gran ventaja para la exportación, importación y toda actividad comercial con países europeos y los Estados Unidos (especialmente con Nueva York y Washington). El comercio marítimo en el Atlántico se da a gran escala por la mayor cercanía con las demás naciones, si se le compara por el contrario con Lima y Santiago, capitales un tanto aisladas por su geografía, que no les permite una fácil accesibilidad a otros puntos económicos mundiales. Por ejemplo, una embarcación salida de Lima tendría que dirigirse primero hacia Chile, para luego doblar por la Patagonia y así adentrarse en el Atlántico, subir por Argentina y Brasil para finalmente llegar a su destino europeo o norteamericano. Un viaje muy amplio, costoso y duradero para poder ser llevado a cabo.

Sin embargo, esta desventaja presente en capitales del océano

Pacífico va a ser solucionada por la apertura del Canal de Panamá el 15 de agosto de 1914. Este canal-que une el mar Caribe y el Pacífico- tuvo grandes efectos sobre las actividades de comercio marítimo, por acortar la distancia y el tiempo de comunicación entre las ciudades del este de los Estados Unidos y las del oeste de Latinoamérica. Esto generó principalmente para países como Perú y Chile el inicio de un crecimiento económico que les permitirá incluirse también en el proceso modernizador que otras naciones latinoamericanas ya habían iniciado.

A inicios de los años 20, se dio una política de desarrollo interior de las naciones latinoamericanas, esto desencadenó en la práctica una fuerte industrialización en las ciudades, lo que implicó un aumento de la necesidad de mano de obra. La intensa actividad económica y productiva, entonces representada mayormente por las fábricas y puertos, generó una serie de oportunidades laborales para los ciudadanos no sólo de las urbes costeras, sino además para los que deseaban salir del interior de las provincias. Es así que se genera un fenómeno que va a realizar una serie de cambios en la organización social de las capitales y que se va a agravar con el transcurrir de las décadas: las migraciones.

Estas migraciones sobre las ciudades que anhelaban ser "europeas" se explican porque los migrantes eran ciudadanos en su mayoría muy pobres, que venían de haciendas y minifundios. Estos migrantes internos buscaban en las ciudades trabajo, oportunidades y ascenso social. Ellos se daban cuenta de la abundancia y progreso que se habían forjado en los centros urbanos y querían ser partícipes de estos beneficios.

Este éxodo de ciudadanos rurales produjo un rápido crecimiento de la población urbana a través de oleadas migratorias internas, es decir, desde el interior de los países:

Como en otras regiones del hoy llamado Tercer Mundo, la acelerada urbanización de América Latina en el siglo XX acentuó las concentraciones de un mapa que contrastaba con la dispersión y el atraso rurales. Atiborradas de migrantes campesinos y foráneos, antiguas capitales coloniales y urbes emergentes pronto alcanzaron magnitudes que rivalizaban con metrópolis europeas y norteamericanas. Buenos Aires saltó de 663.000 habitantes en 1895 a 2.178.000 en 1932; Santiago, de 333.000 en 1907 a 696.000 en 1930; y Ciudad de México, de 328.000 en 1908 a 1.049.000 en 1933. Caso análogo al explosivo crecimiento de ciudades industriales como Manchester y Chicago, São Paulo pasó de 240.000 habitantes en 1900 a 579.000 en 1920 y 1.075.000 en 1930. (...) Impulsadas por la migración del campo a la ciudad, las capitales de países andinos crecieron también de manera considerable: Bogotá pasó de 100.000 habitantes en 1900 a 330.000 en 1930, y Lima de 104.000 en 1891 a 273.000 en 1930.²⁰

Asimismo, es importante recalcar que también hubo migraciones de europeos hacia nuestro continente. A inicios del Siglo XX Latinoamérica resultaba ser la primera opción que escogerían miles de exiliados del viejo continente, que por razones políticas o económicas, se vieron obligados a abandonar su país. Ansiosos también de oportunidades, ciudadanos franceses, italianos y españoles, entre muchos otros, se abrieron paso a la difícil tarea de iniciar vidas nuevas en una tierra que hasta entonces les era desconocida. Esta migración europea se vio generalizada mayormente en países sudamericanos del mar Atlántico, como en Argentina:

²⁰ ALMANDOZ, Arturo. Modernización urbanística en América Latina. Luminarias extranjeras y cambios disciplinares, 1900-1960. Revista Iberoamericana, Año VII, W 27.2007, p. 61.

En 1910 llegó a la Argentina el mayor número de inmigrantes de la historia del país. Desembarcaron en el puerto de Buenos Aires 289.000 personas (en promedio serían cerca de 800 por día). La ciudad capital tenía, entonces, 1.270.000 habitantes, de los cuales el 51 % eran inmigrantes. Entre 1906 y 1910 arribaron 1.200.000 inmigrantes a una ciudad que absorbía el 25 % de la población total del país. La mayoría vivía en conventillos y precarias piezas de alquiler.²¹

Sin embargo, la migración de provincianos del interior no será muy bien vista por las clases alta y media de las urbes capitalinas. El tener que convivir con el "otro", considerado mayormente como "atrasado", generó actitudes racistas y de mayor diferenciación social. Es así que las urbes se van ampliando geográficamente de dos modos diferentes. Por un lado se tiene a la clase alta -representada por hacendados, comerciantes, banqueros, etc.- y a la clase media -profesionales, pequeños comerciantes, entre otros- que van poco a poco alejándose de los centros de las urbes, por volverse focos de aglomeración demográfica y por ende inhabitables, hacia distritos exclusivos y residenciales donde sólo conviven los miembros de la alta sociedad. Por el contrario, hacia el otro lado de la expansión urbana se ubicaban los migrantes marginados que se van asentando progresivamente sobre los alrededores de las ciudades:

Rotos, pelados, huasipungos, cholos, cabecitas negras, caipiras rodeaban unas ciudades que no podían albergarlos como habitantes dignos, y tampoco como ciudadanos. Favelas, callampas, vecindades, pueblos jóvenes, villas miseria, cantegriles poblaron los cordones de las ciudades en Río de Janeiro, Santiago de Chile, Lima, Buenos Aires, Montevideo, y en poco tiempo formaron parte inescindible de ellas. Parecían brotar "como hongos" (ese es el significado de la palabra callampa).²²

²¹ PETRONE, Mario. "Algunas aproximaciones a las ciudades latinoamericanas". Buenos Aires: Revista Explora. *Las ciencias en el mundo contemporáneo*, Universidad de Buenos Aires, 2000, p.7.

²² Op. Cit., p.13.

A este crecimiento demográfico como un aspecto de la modernidad, se le suma también la llegada de las máquinas a las urbes latinoamericanas a finales del Siglo XIX e inicios del XX. La presencia del tranvía, el ferrocarril, la motocicleta y el automóvil va a configurar una nueva imagen de la ciudad, va a generar un mundo nuevo y desconocido para el ciudadano latinoamericano, que va a experimentar una cierta aceleración de su vida cotidiana, caracterizada por el predominio de la rutina y el trajín diarios. La urbe se va a caracterizar entonces por el intenso ruido y por la movilización de un sinnúmero de personas, esto va a desencadenar posteriormente ciertas demandas que no podrán ser ignoradas por las instituciones públicas y municipales.

Como la urbe estaba cambiando paulatinamente, era necesario llevar a cabo ciertas modificaciones. Estas se relacionaban con los problemas de alojamiento que existían y las condiciones sanitarias deficientes que no se podían seguir manteniendo. Es así que un punto importante en las agendas de las ciudades latinoamericanas a inicios del Siglo XX fue las reformas higiénicas de los centros históricos y habitacionales.²³ Asimismo, la presencia de epidemias influenciaría también propuestas de renovación y extensión urbana:

Otra referencia importante fueron las políticas emanadas de las escuelas positivistas e higienistas. Las epidemias de fiebre amarilla, disentería o cólera demostraron que la ciudad era un espacio colectivo y que ni las clases propietarias estaban a salvo de esas epidemias en ámbitos insalubres. De allí que se impusieran obras de alcantarillado, apertura de calles, avenidas, bulevares, iluminación y "aireamiento" por medio de espacios verdes. Además, el Estado corporizaba su presencia física en edificios o "palacios" (las sedes de los congresos, de los correos, las mismas aduanas) reafirmando un poder político cada vez

²³ ALMANDOZ, Arturo. Op. Cit. p.62.

más presente. Sin embargo, la modernidad mostraba imágenes bifrontes, ambivalentes, que se expresaron con mucha nitidez en las ciudades.²⁴

Además, las calles citadinas empezaron a ser vistas de manera diferente por las nuevas generaciones que las habitaban. La luz eléctrica de inicios de siglo había cambiado la perspectiva de noche en los ciudadanos.²⁵ La iluminación pública permitió la simulación de la noche en día, lo que generó que las actividades tanto laborales como sociales pudieran desarrollarse con mayor normalidad hasta alcanzada varias horas después del oscurecimiento natural. Asimismo, las calles también representaban el medio de expresión de las masas. Los obreros organizados en gremios defendían sus derechos a través de marchas y protestas reclamando mejores condiciones laborales y económicas.

Es así cómo los centros urbanos se convirtieron aún más de lo previsto en los ejes articuladores de las naciones, hasta el punto de verse transformados en focos de "caos" social. El incremento de las poblaciones llevará a una consecuente e imprescindible expansión urbana. Es este el contexto en el que surgen los poetas de vanguardia, quienes necesariamente se toparon con los diferentes cambios padecidos por las principales urbes latinoamericanas, todo como consecuencia del proceso modernizador.

2.2 Contexto literario de Latinoamérica. Marco general.

El vanguardismo es un movimiento artístico (no solo se desarrolló

²⁴ PETRONE, Mario. Op. Cit. p. 5.

²⁵ El caso de Lima, como ejemplo particular de este aspecto, lo explica Peter Elmore en "Puertas de entrada: Lima y la modernidad", primer capítulo de su libro *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del Siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores. 1993, p. 21.

en la literatura) que surgió en Europa, durante las primeras décadas del siglo XX, y se caracterizó por irrumpir los modelos canónicos que se seguían. Es por esto que la vanguardia se muestra como un movimiento innovador en oposición de los viejos modelos establecidos. Estas corrientes se encuentran "(...) unidas por un propósito común: la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas"²⁶

Este movimiento surge por diversos factores. La modernidad es un aspecto fundamental en el vanguardismo, la llegada de ésta trajo consigo el avance científico y tecnológico (que se observa a través de los nuevos inventos como el avión, el automóvil, el cinematógrafo, entre otros), pero también se observa la crisis, no solo económica y social, sino también psicológica en el sujeto, producto de la Primera Guerra Mundial (1914 - 1918). Estos cambios "son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad (...)"²⁷ Estos aspectos son tomados por los poetas que crean diferentes ismos.

El vanguardismo literario se caracterizó, como se mencionó anteriormente, por mostrarse en contra de los modelos establecidos y así mostrar una poesía nueva. Los ismos son escuelas que se encontraban unidas por desarrollar temas comunes. Estos ismos fueron: el expresionismo, surgido en Alemania, caracterizado por deformar la realidad y mostrar una visión subjetiva y particular de lo que el poeta observa; el futurismo, surgido en Italia

²⁶ VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 3era Edición. 1995, p. 9.

²⁷ Ibidem

por Marinetti, que se caracterizaba por la exaltación a la máquina y el movimiento; el dadaísmo, surgido en Suiza y también en Estados Unidos, se caracterizó por su nihilismo, éste cuestiona no solo lo anterior sino todo cuanto pueda; entre otros. Pero se debe tener en cuenta que la vanguardia no fue un fenómeno que se produjo solo en Europa, sino que también se produjo en América, exactamente en Latinoamérica.

La vanguardia que se desarrolló en América se encontró influida por Europa. Tanto la modernidad, el avance tecnológico, la Primera Guerra Mundial como los diferentes ismos fueron elementos claves para el desarrollo de la vanguardia en Latinoamérica²⁸. Por ello se menciona que:

Abundan en la poesía de vanguardia de los años veinte vehículos como la locomotora, el tranvía, el avión o mecanismos como la hélice o el paracaídas. La irresistible imagen tecnológica de la era moderna decora la urbe: rascacielos, túneles, puentes, avenidas, ascensores, antenas, torres, etc.²⁹

Es así que en Latinoamérica también se crearon diferentes ismos, que tomaron elementos de la vanguardia europea y elementos propios de América tales como el creacionismo creado por Vicente Huidobro; estridentismo, por Manuel Maples Arce; simplismo, por Alberto Hidalgo, entre otros.

La vanguardia no se desarrolló de la misma manera en toda América, sino que cada país tuvo un proceso diferente. Esto se explica por la llegada, en algunos casos simultánea y en otras tardías del vanguardismo en

²⁸ Para mayor información leer el primer capítulo de *Los muros invisibles* de Peter Elmore. Op. Cit.

²⁹ SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Textos programáticos y críticos. México: Fondo de cultura económica. 2002, p. 51.

los diferentes países. La vanguardia tuvo sus inicios en Chile, luego se desarrolló, principalmente, en Argentina, México y también Perú; y llegó tardíamente a países como Nicaragua (1927).

A pesar de que la influencia de la vanguardia se evidencia a partir de 1920, la recepción de ésta se puede observar, mucho antes, con la reseña que escribe Rubén Darío sobre el Manifiesto Futurista que lanza Marinetti (20 de febrero de 1909). Esta reseña fue publicada el 5 de abril del mismo año en el diario *La Nación*, en Buenos Aires, al poco tiempo de lanzado el manifiesto. A pesar de la crítica que se observa en ella se debe tener en cuenta los once puntos mencionados de Marinetti que son tratados.

La vanguardia en Chile tuvo como iniciador a Vicente Huidobro. Éste lanza un manifiesto donde menciona postulados sobre su estética, pero es en 1916 cuando recién se inicia, con el *Espejo de Agua* (poemario), un nuevo ismo denominado creacionismo. Este ismo se caracteriza por crear una nueva realidad, es decir, configurarla y con ello obtener un objeto artístico, autónomo. Lo que se busca es que la poesía se encuentre en un estado puro. Por ello el creacionismo se encarga de " (...) humanizar las cosas, hacerlas íntimas; precisar lo vago; hacer abstracto lo concreto y concreto lo abstracto; cambiar el valor usual de los objetos para crear un objeto nuevo".³⁰

En el caso de México se produce un nuevo ismo denominado estridentismo. Esta nueva tendencia tiene, en el caso de la poesía, como exponente a Manuel Maples Arce. El estridentismo se caracteriza por irrumpir,

³⁰ VERANI, Hugo J. Op. Cit. p. 35.

radicalmente, contra lo establecido y además tiene como base una crítica social.

El estridentismo surgió en 1921 mediante la proclamación de un manifiesto: *Actual N°1*, escrito por Manuel Maples Arce, en la que señala catorce puntos. Estos postulados exaltan algunos ismos de Europa tales como el futurismo y el dadaísmo. Este nuevo ismo presenta como base a los anteriores ismos desarrollados en Europa, por ellos algunos temas se ven reflejados y por eso se menciona que "el estridentismo exalta el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli desindividualizada. Sus poetas prescinden de la lógica explicativa, de nexos gramaticales y. de toda descripción anecdótica u ornamental"³¹. Posteriormente se lanzaron otros manifiestos en los que se señalaba la oposición que sentían, no solo ante los cánones establecidos artísticamente, sino incluso a las instituciones. Es a finales de la década del veinte cuando esta tendencia se disipa.

La vanguardia argentina tiene sus antecedentes en poetas como Ricardo Güiraldes, que en su poemario *El cencerro de cristal* (1915) muestra características propias del ultraísmo. Las revistas también son un antecedente a la vanguardia, así tenemos revistas como *Martin Fierro* (1919) y *Los Raros: Revista de Orientación Futurista* (1920). Es durante la segunda década del Siglo XX que la vanguardia se desarrolla con mayor énfasis en Argentina. El ultraísmo es una tendencia que se manifiesta en la *Revista Mural Prisma*, en diciembre de 1921, conformada por Borges,

³¹ Ibidem, p. 14.

Gonzales Lanuza, Guillermo Juan y Guillermo de Torre. Este ismo se caracteriza por reunir en su tendencia a algunos ismos europeos, por ello en el ultraísmo se observa diferentes tendencias como el futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, creacionismo, entre otros. Esta tendencia muestra una ruptura con lo que se venía desarrollando anteriormente. Es así que el ultraísmo se desarrolla en oposición a otras corrientes como el modernismo y su poesía pomposa.

La búsqueda de la metáfora insólita e ingeniosa, que suscita asombro, es uno de los propósitos que guía a la nueva estética. El ultraísta pretende hacer del verso un elemento autónomo, convertir a la poesía en una sucesión de metáforas voluntariamente incoherentes, sin transición verbal. Para ello suprime nexos lógicos, despoja al poema de toda retórica poética (métrica, rima) y de toda sustancia (narración anecdótica, desarrollo temático), de tal suerte que predomine el fragmentarismo, la sugestión alógica y discontinua, la ruptura de la continuidad del discurso³².

El ultraísmo, de esta manera, se muestra en oposición a las anteriores corrientes establecidas. Un tema que lo caracteriza es el uso predominante de la metáfora; esto identifica a la poesía, ya que se encarga de relacionar diferentes situaciones o contextos que vinculan elementos fácticos con otros abstractos. También se elimina la ostentación y todo lo que se considere inútil en la poesía, creando así un nuevo enfoque.

El contexto literario peruano en el que el vanguardismo se abre paso está marcado por la influencia del modernismo. Esta corriente, a pesar de su tardía llegada, cobró la hegemonía de la escena literaria en los primeros años del Siglo XX. En el Perú, esta corriente, como señala Monguió, se

³² VERANI, Hugo J. Op. Cit.p.43

caracterizó por un gran eclecticismo y un "sentimiento romántico"³³.

Este mismo eclecticismo literario acogió nuevas adquisiciones técnicas parnasianas y simbolistas. Siempre manteniendo cierto esmero formal, en el que se hace evidente la conciencia del escritor modernista peruano en cuanto su forma de escribir³⁴. Pero muy pronto el desorden belicista haría sentir la incertidumbre y la duda en los escritores adeptos al modernismo. Esta desorientación y "anarquía" literarias, ya señaladas con optimismo en la tesis de José Gálvez (*Posibilidad de una genuina literatura nacional*), se convierten en el fin del paradigma modernista y en la apertura a nuevas formas, un cambio.

Monguió señala como un claro ejemplo de este trance hacia una nueva literatura al fundador de *Colónida*, Abraham Valdelomar, quien a pesar de mantenerse en el modernismo a través de la forma, busca nuevos motivos literarios, introduciendo como nuevos temas, tópicos que resultarían "apoéticos" dentro de un estricto modernismo, como lo son la provincia y lo cotidiano que se hallan en el ambiente de cuentos como "El caballero Carrnelo" o "Los ojos de Judas". Pero la temprana muerte de Valdelomar no le permitió salir completamente de esta corriente.

Sin embargo, sería el poeta Juan Parra del Riego quien sí culminaría esta salida. Al igual que Valdelomar, Parra también habría iniciado esta travesía como modernista, para que luego, gracias a la atmósfera que proliferaba en la postguerra, su poesía terminará expresando muy bien los

³³ MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México D.F: FCE., 1954, p.24.

³⁴ Loc. Cit.

elementos que caracterizaban a esta época:

"La democratización de la máquina: motocicleta, automóvil, avión; el triunfo del gusto por lo dinámico y lo deportivo entre el gran público: fútbol, tenis, natación, carreras, olimpiadas; el ritmo más *staccato* de la existencia, Parra los pudo reflejar en una poesía de imágenes nuevas, maquinísticas, deportivas (...)" ³⁵.

Del mismo modo, muchos otros poetas dieron este "salto" entre corrientes, configurando así una nueva poesía peruana, que se caracterizó por una participación activa y constante de otros centros literarios como Arequipa y Trujillo, centros en los que se inició la formación de grupos literarios y la proliferación de revistas de creación y difusión literarias. Dentro de estas provincias se formaron gran parte de los poetas de vanguardia más importantes y así mismo las agrupaciones que agilizarían y abrirían paso a la formulación de los nuevos puntos de vista estéticos y sociales que ya se hacían sentir en el extranjero.

Centrándonos en el caso de Arequipa, vemos como Monguió señala principalmente a tres agrupaciones: "El Aquelarre", compuesta por Percy Gibson, César A. Rodríguez y Augusto Renato Morales de Rivera; "La Bohemia Andina", con Los hermanos Peralta, Emilio Armaza, Aurelio Martínez entre otros; y la agrupación compuesta por Luis de la Jara, Alberto Guillén, Alberto Hidalgo y Miguel Ángel Urquieta. Siendo los poetas Alberto Guillén y Alberto Hidalgo quienes lograron captar la atención del ambiente literario, y más aún éste último, quien desde la revista literaria *Anunciación*, dirigida por él mismo, dejaba ver desde ya su ímpetu de polemista en la sección "Bombos y palos". Tendencias que luego serían explayadas y acentuadas en sus posteriores obras, como otro claro ejemplo del cambio de corrientes y la

³⁵ Ibidem, pp. 34-35.

paulatina inserción de elementos de la modernidad.

Si bien la introducción de elementos nuevos ligados a las máquinas y a la tecnología que subyacía en ellas, se hacía cada vez más fuerte en esta "nueva" poesía, esta aparición no fue gratuita ni homogénea. Como bien señala Lauer éstas se hicieron necesarias para describir este "mundo nuevo" en el que estaban inmersos. Aún a pesar de que estos poetas ya tenían cierta "familiaridad" con estos elementos, ya que avances tecnológicos como el automóvil, el avión, o las cámaras fotográficas estaba presentes desde la época modernista. De este modo, la inserción de estos nuevos motivos literarios se configura más como un "descubrimiento poético"³⁶ que como el producto de un cambio social.

Ello nos llevaría a una parcial explicación en el carácter "provincial" de esta nueva generación de poetas. En efecto:

(...) para la mayoría de estos poetas el vanguardismo fue el paradero final en una historia personal de tránsito de la provincia a la capital del país o las ciudades del mundo. (...) Como que en efecto habían viajado hacia las máquinas.³⁷

Del mismo modo, una causa de esta "fascinación" se encontraría en la atmósfera imperante, en la efervescencia de los ideales de progreso y de modernización que colmaban aquella época. No limitándose a ser el eco de los manifiestos futuristas sino como, según afirma Lauer, una forma propia de entender aquellos acontecimientos que se venían suscitando en el extranjero como la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la

³⁶ LAUER, Mirko. *Musa Mecánica*. Lima, ed. IEP, 2003, p. 27.

³⁷ Ibidem, p. 28.

liberalización del comercio, etc. Siendo la máquina un elemento catalizador que ayuda a entender y a traducir estos cambios en los que ella misma tiene un papel protagónico.

Pero todo ello también dejaría entrever, ya en un lado estrictamente literario, que la aparición de estos elementos en la poesía, por ejemplo, de Parra o Hidalgo, no fue el producto de cambios "vividos" en el contexto peruano, creando así la ilusión de un cambio de la literatura peruana cuando esto no era sino la "importación" de formas extranjeras, un vanguardismo imitativo que no llegó a captar ni a producir aquel "sentimiento" de lo propiamente vanguardista. Denuncia que ya había sido hecha por el propio Vallejo en *Contra el secreto profesional*, y que Mirko Lauer sintetiza de esta forma:

El vanguardismo europeo fue una exploración de la forma creativa que también quiso ser, y fue, una revolución de la sensibilidad. En el caso peruano resulta difícil hablar de las dos cosas: aquí hubo una importación de la forma y del gesto, pero a duras penas una transformación de la sensibilidad.³⁸

Y es que a pesar de los ya mencionados avances tecnológicos, el Perú no había dejado de tener una clara base colonial, caracterizada por una economía basada en la exportación de materias primas. A su vez, las máquinas tampoco habrían servido para la transformación en esta realidad, cosa que sí había sucedido en los mencionados acontecimientos. Era pues un país detenido en aquella tradición, permanencia que habría servido de cuna y sostén para manifestaciones literarias como el romanticismo o el modernismo pero que ahogaban la posibilidad de vivir la experiencia que habría hecho

³⁸ Ibidem, p. 30.

realidad el vanguardismo en otros países.

Es así que esta incipiente vanguardia queda configurada como los intentos más o menos afortunados de jóvenes poetas en la búsqueda de una nueva forma y una nueva sensibilidad, casi nunca alcanzada. La lucha contra la tradición literaria anterior, un modernismo que se verá arrastrado por mucho tiempo en poetas que se autoproclamaban como los "nuevos" poetas, como es en el caso de Alberto Hidalgo, autor que resulta paradigmático en este tránsito hacia la vanguardia. Es decir una lucha contra aquel contexto y tradición hispanistas para embarcarse luego en el viaje hacia la modernidad tan prometida.³⁹

2.3 Alberto Hidalgo

El poeta, arequipeño, Alberto Hidalgo es conocido por la creación de un tipo de estética en su poesía. Esta se denomina simplismo, tendencia que fue desarrollada en su poemario *Simplismo* (1925), del mismo nombre.

Alberto Hidalgo tuvo una vasta producción de libros -ya que no solo escribió poesía- en los que se puede observar una marcada evolución de su obra. Sus primeras obras fueron publicadas en el Perú (hasta 1919), posteriormente viaja a Buenos Aires donde publicará el resto de su producción.

Tanto *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas* (1916) como *Panoplia lírica* (1917), publicados en Arequipa y Lima, llamaron la atención por los temas tratados en ellos. Estos poemarios tuvieron una

³⁹ Ibidem, p. 35.

diferente recepción en su época. Así Abraham Valdelomar muestra una exaltación hacia la obra de Hidalgo e incluso le escribe un prólogo a su segundo poemario, *Panoplia lírica*, donde manifiesta que Hidalgo utiliza elementos del futurismo en su obra y que es un seguidor de Marinetti; por el contrario a la opinión de Valdelomar, se encuentra Clemente Palma que también opina sobre la producción de Hidalgo, en una reseña escrita en la revista *Variedades*. Por eso "Palma opina que el vanguardismo y la estridencia de Hidalgo son rasgos juveniles llamados a disiparse con la llegada de la madurez"⁴⁰. Estos comentarios sobre su obra muestran cómo es la recepción de sus libros y cómo se oponen los puntos de vista sobre su obra.

Después de esta producción, Hidalgo, realiza diferentes producciones, y es hasta 1919 donde produce sus obras en el Perú. Inmediato a esto, Hidalgo viaja a Buenos Aires, donde se asentará y desde ahí publicará más obras. Se debe tener en cuenta que también realizó, en 1920, un viaje hacia Europa, lo cual influirá en la producción posterior. Estos dos viajes (hacia Buenos Aires y hacia Europa) harán que él tenga un acercamiento más directo con los diferentes ismos y con la diferente producción literaria que se crea. Prueba de ello es que en Buenos Aires tendrá contacto con Borges y Huidobro.

Una producción posterior es *Química del Espíritu*, publicado en Buenos Aires (1923). Este poemario se caracteriza por presentar al final de sus hojas una anotación titulada noticia en la que el mismo Alberto Hidalgo menciona que dará a conocer su poética, puesto que la crítica no comprende

⁴⁰ LAUER, Mirko. *La polémica del vanguardismo*, 1916-1928. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM. 2001, p.13.

su poesía y lo encasilla en otros ismos; es por ello que él mismo creará una nueva tendencia denominada simplismo. Esta tendencia será posterior a este poemario (*Química del espíritu*). Es en 1925 que publica *Simplismo*, y desarrolla su ismo.

El poemario, anteriormente mencionado, *Química del espíritu*, tiene una gran importancia porque antecede a *Simplismo* y se pueden observar en él elementos de la poética que propondrá en años posteriores.

Muchos estudiosos aseguran que son sus primeros poemarios donde se muestra la influencia del futurismo. Así, por ejemplo, Hugo J. Verani, en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, menciona que "la búsqueda de una nueva conciencia estética se inicia temprano en las letras peruanas. Alberto Hidalgo promueve, en *Panopla* [sic.] *lírica* (1917) una virulenta rebelión de marcado sabor futurista"⁴¹.

El poema que más destacó fue "La nueva poesía -manifiesto" y este poema es tomado como uno de los primeros en que se muestran elementos futuristas. Por ello Estuardo Núñez menciona que es con este poema donde "(...) propugna que los poetas dejen su mundo personal y renuncien al sentimiento y los exhorta a cantar con alegría, el músculo, la guerra, el automóvil (...) [y concluye diciendo que] tal programa era de fiel y directa estirpe 'marinettiana' "⁴²

A pesar de que diversos investigadores hagan hincapié en la

⁴¹ VERANI, Hugo J. Op. Cit. p.27.

⁴² SARCO, Álvaro (Ed.). *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio: materiales para su estudio*. Lima, Talleres tipográficos, 2006, p. 115.

importancia de los primeros poemarios de Hidalgo como inicio de la poesía vanguardista en el Perú, existen sin embargo otros que afirman que la producción anterior a *Química del espíritu* ha sido modernista e incluso romántica, y que es con este poemario, donde Hidalgo empieza a crear una poesía de vanguardia. Por ello se menciona que "Cuando editó (...) *Química del espíritu* (1923) inició el viaje que lo alejaron del romanticismo y del modernismo iniciales, empujándolo a las playas 'vanguardistas' que se destacan en *Simplismo*, *Descripción del cielo* y culmina con *Actitud de los años*"⁴³. Como se mencionó anteriormente, y en oposición a otros referentes, éste menciona que las obras producidas antes de *Química del espíritu* no presentan elementos de vanguardia en sí y que a partir de este poemario se inaugura para Hidalgo una nueva poesía.

Existen diferentes posiciones en cuanto Hidalgo y la evolución de su poesía, pero se debe tener en cuenta que *Química del espíritu* es un poemario producido en Buenos Aires en 1923, lo cual demuestra que las influencias recibidas en este poemario no son solo influencias del Perú, ya que Hidalgo tenía algunos años residiendo en Argentina. Además de ello, el viaje producido a Europa hizo que éste recibiera una influencia directa, en cierto modo, de la poesía vanguardista europea. Asimismo, se debe mencionar que

Química del espíritu es un poemario que antecede a *Simplismo*, obra donde Hidalgo plasma su poética y por ello posee características de la poética posterior

⁴³ SARCO, Alvaro (Ed.). Op. Cit. p.70.

CAPÍTULO III

CAMPOS FIGURATIVOS EN *QUÍMICA DEL ESPÍRITU* DE ALBERTO HIDALGO

En el presente capítulo estudiaremos la textura figurativa de un conjunto de poemas representativos de *Química del espíritu*. A partir de la teoría retórica de Stefano Arduini, quien considera que las figuras del discurso son estructuras del pensamiento, analizaremos campos figurativos y cómo éstos construyen el sentido de los textos. A continuación, pasaremos a definir el concepto de campo figurativo.

3.1 Campo figurativo

Arduini concibe el lenguaje como una figura, y niega la existencia de un lenguaje denotado. No admite la existencia de palabra figurada, en el sentido de una expresión ornamentada, sino simplemente como palabra que crea expresión. Se puede entender que Arduini concibe el lenguaje intrínsecamente como plagado de figuras, éstas se producen en el mundo real y que parten necesariamente de él. La figura no nace creando un añadido a la palabra sino que nace por medio de intersecciones, antítesis, inclusiones, contigüidades y supresión de áreas conceptuales. En síntesis, Arduini define al campo figurativo como una estructura profunda, ámbito cognitivo y conceptual que se materializa a través de las figuras. Propone que toda figura transmite conocimiento, es decir, configura nuestro pensamiento, por lo cual no se debería entender por figura retórica un simple desvío u ornato de algo que podría ser dicho en términos literales⁴⁴.

Los campos figurativos son seis: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición. A continuación pasaremos a definir cada campo figurativo.

3.1.1 La metáfora: Este campo figurativo se caracteriza por estructurar un concepto en base de otro, por ejemplo, tu pecho quema de amor, donde el sentimiento amoroso es concebido como una realidad que genera sensaciones intensas y excesivas a partir del verbo quemar. En este sentido, no existe desvío, ni sustitución de un concepto por otro, sino que la realidad de la sensación del amor se define a partir de su identificación con un

⁴⁴ ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000

fenómeno calorífico e intenso. Arduini plantea que existen varias figuras retóricas que se inscriben dentro de este campo figurativo como el símil, el símbolo, el emblema, la metáfora propiamente dicha, la alegoría, la catacrexis, la personificación, la parábola, etc.

3.1.2 La antítesis: Este campo figurativo se caracteriza por expresar una estructura compleja donde dos posibilidades opuestas o excluyentes se dan al mismo tiempo. En este sentido, la principal carga semántica que genera una antítesis es la tensión. Un ejemplo del campo figurativo de la antítesis sería el verso “si eres fuego por qué tu hielo inerte”, donde la posibilidad de la convivencia del fuego y el hielo se hace explícita. Dentro del campo figurativo de la antítesis tenemos las siguientes figuras: la antítesis propiamente dicha, el oxímoron, la paradoja, la ironía y el hipérbaton.

3.1.3 La repetición: Se caracteriza por iteración de estructuras sintácticas o sonoras, además de unidades léxicas. La repetición no es una figura de ornato ni una acumulación inútil ni antieconómica, antes delinea o diseña los contornos del sentido de una expresión, asimismo establecen relaciones semánticas entre diversos elementos: “Las repeticiones sonoras pueden establecer vínculos complementarios entre las palabras al introducir en la organización semántica del texto contraposiciones mutuas, expresadas con menor claridad o, en general ausentes en el nivel de la lengua natural”⁴⁵ Entre las figuras que podemos hallar en la repetición tenemos a la anáfora, el quiasmo, la amplificación, la anadiplosis, el polisíndeton, poliptoton, la sinonimia, el énfasis, la aliteración y la rima.

⁴⁵ Op. Cit. p. 128.

3.1.4 La elipsis: Para Arduini, este campo figurativo opera bajo la premisa de “fragmentación de la expresión que llega incluso a la anulación de la palabra, al rechazo de su sonido y su sentido”⁴⁶. De esta forma, la presencia del elemento a omitir sería un obstáculo para la plenitud expresiva o el delineamiento semántico de la expresión. De tal forma, la elipsis no es un desvío, no omite una presencia de forma gratuita o innecesaria, sino que responde a un imperativo lingüístico y retórico. Así, lo no dicho cobra relevancia, ya que dota a la expresión de una gama de significados que lo dicho no podría dotar.

3.1.5 La metonimia: Esta figura representa una relación de contigüidad lógica entre dos elementos, pero en ningún caso es una figura de sustitución o transferencia de significado, es decir, la metonimia no expresa por contigüidad la causa por el efecto, sino la relación causa/efecto, la relación de contigüidad misma para crear un tercer elemento distinto a los anteriores. Por ejemplo, decir “tengo olfato”, donde lo físico “reemplaza” a lo moral (intuición) no es una sustitución, ya que el cambio de palabras generaría un cambio de sentido; además de que la expresión “tengo olfato” tiene fuertes connotaciones biológicas, animales, instintivas e innatas, donde el sentido de alerta está implícito en la expresión.

3.1.6 La sinécdoque: La figura de la sinécdoque representa una relación parte/todo y no la parte por el todo. Plantea así relaciones de elementos por inclusión, como el género/especie, el nombre común/nombre

⁴⁶ Op. Cit. p. 124.

propio, singular/plural, etc. Ejemplo de sinécdoque lo podemos apreciar en “El hombre tomó un cigarrillo y lo encendió”, donde hombre establece una relación todo/parte con el término mano.

Ya definidos los cinco campos figurativos, pasaremos a interpretar los poemas de “Química del espíritu” de Alberto Hidalgo. Las figuras definen la forma y el sentido de todo texto, así nuestro objetivo es identificar las principales figuras que organizan los poemas e inferir el sentido y significado que articulan. A partir de ello, erigiremos una visión total del poemario.

3.2 Análisis de cinco poemas de “Poemas propios”

“Poemas propios” comprende la primera parte de *Química del espíritu*. En esta parte se aprecia el viaje del yo poético hacia su interioridad con la finalidad de alcanzar un autoconocimiento de sus cualidades intrínsecas. El yo poético se proyecta así hacia lo desconocido de su ser, ámbito de su interioridad que ignora, pero se proyecta alcanzar. Además observamos cómo el yo poético utiliza elementos de la modernidad para la caracterización convincente de su interioridad. Los poemas a estudiar son “equilibrismo”, “viaje alrededor de mí mismo”, “emoción inefable”, “sabiduría” y “neo-cirugía”.

3.2.1 Análisis del poema “equilibrismo”(pág. 17) ⁴⁷

⁴⁷ Los ejemplos que destaquemos a partir de ahora de *Química del Espíritu*, han sido extraídos de la reedición que figura en LAUER Mirko. *9 Libros Vanguardistas*. Lima, ediciones El Virrey, 2001.

equilibrismo

carrete de hilo mi YO
lo desenvuelvo sobre las cosas,
y al recogerlo traigo
el alma de las cosas hasta mi alma.

alguna vez,
acaso algunas veces,
las cosas
no saben sostenerse en equilibrio
sobre el sutil hilo que les tiendo,
y van a dar de bruces a la vida.
¡a la vida de nuevo! ¡pobres cosas!

se conmueve mi espíritu.

por eso
a su carrete
el hilo vuelve humedecido en lloro.

En este primer poema, el locutor lírico establece una relación espiritual con los objetos del mundo, una relación que va más allá de lo utilitarista y lo práctico. El locutor lírico se acerca a un mundo que él considera animado: “carrete de hilo mi YO / lo desenvuelvo sobre las cosas, / y al recogerlo traigo / el alma de las cosas hasta mi alma”. La subjetividad del locutor lírico, su Yo, funciona como una especie de red que cae sobre las cosas y captura la esencia de estas. Esta metáfora configura de esta manera el proceso cognitivo-afectivo de aprehensión de conocimiento del locutor lírico respecto a los objetos que rodean el mundo. Así, la relación sujeto-objeto no es configurada como un proceso distante y puramente “objetivo” o “cognoscitivo” a la manera del positivismo, sino, ante todo, como una relación subjetiva entre el individuo y el mundo: las cosas tienen alma y son capturadas por el alma del locutor lírico.

Por otra parte, el locutor lírico plantea que no siempre se puede capturar la esencia de las cosas, es decir, que el proceso de aprehensión de conocimiento a veces fracasa: “alguna vez, / acaso algunas veces / las cosas / no saben sostenerse en equilibrio / sobre el sutil hilo que les tiendo, y van a dar de bruces a la vida, / a la vida de nuevo ¡Pobres cosas!”. En los versos citados, las cosas pendidas del alma del locutor tienen un valor muy distinto de cuando caen al mundo. En el primer caso, las cosas mantienen una relación espiritual con el Yo; en el segundo caso, las cosas caen a la vida, es decir, pierden esa relación espiritual con el locutor lírico. Por lo cual, en el primer caso, existe una valoración positiva, mientras en el segundo, negativa. El locutor lírico da a entender que las cosas pierden su aura espiritual en tanto pierden su contacto con esta alma contemplativa del mundo.

3.2.2 Análisis del poema “Viaje alrededor de mí mismo” (pág. 17-18)

viaje alrededor de mí mismo

como los suspicaces políticos
salen a recorrer aldeas
hacia las vísperas de las elecciones,
me he puesto a caminar por los caminos
de mi YO

¡cómo tardo en volver
al punto de que partí!
¡oh!
¡cómo tardo!

hace muchos años que llevo
viajando por mis provincias interiores,
y cada día el corazón me llama
a detenerme en él toda la vida.
pero yo no le escucho,
y sigo
esta marcha por mí, que durará
muy largos años todavía.

y es que uno
 se prolonga en las cosas
 si las mira con ojos de piedad,
 y las cosas
 se prolongan en uno,
 y de tal modo
 es uno grande como un universo
 o es que hay un universo en cada uno.

¡cómo dura este viaje
 de circunvalación!
 ¡oh!
 ¡cómo dura!
 quizás he de morir
 sin retornar al punto de partida...

En el primer poema, “viaje alrededor de mi mí mismo” apreciamos claramente la metáfora del viaje que se figura en la introspección del yo poético, es decir, un viaje de autoconocimiento. Para comprender mejor la significación de este viaje, dividiremos el poema en dos apartados. El primero del verso uno al verso diecisiete; y el segundo, del dieciocho al treinta y uno. En la primera parte, el yo poético expresa el sentimiento de confusión y zozobra al ver que su viaje cobra una inesperada demora, hecho que no tenía previsto según sus iniciales intenciones. Hacia la segunda parte del poema, el yo poético reflexiona sobre esta contingencia que implica reflexionar sobre él mismo. A continuación, analizaremos estos dos estadios del yo poético a partir de la identificación de los campos figurativos.

3.2.2.1 Contrariedad interna entre la intencionalidad y el actuar

inconsciente del yo poético:

En los primeros versos, el locutor lírico se define como un universo, como un espacio o microcosmos, un hábitat que puede ser recorrido a manera del mundo exterior: “como los suspicaces políticos / salen a recorrer las aldeas / hacia la víspera de las elecciones, / me he puesto a caminar por los caminos / de mi YO.” El símil, que pertenece al campo figurativo de la metáfora, diseña bien esta idea de recorrido sobre la interioridad del yo. A partir de estos versos, podemos afirmar que el locutor lírico reconoce dos espacios de su individualidad: el primero asociado al mundo de lo consciente; el segundo, al mundo interior, subjetivo, profundo de su ser. Ambos espacios se relacionan por una especie de ajenidad, ya que el primero se compara con los suspicaces políticos, mientras que el segundo, con las aldeas olvidadas. En este sentido, el hablante lírico desconoce su interioridad, su mundo subjetivo, por ello la actitud inicial del hablante se define de manera pragmática y utilitarista, por lo cual el viaje introspectivo tiene como finalidad hallar algún provecho. Sin embargo esta inicial actitud se ve contrariada cuando el yo poético se da cuenta de lo irreversible de su recorrido y de la inmensidad de su interioridad: “¡cómo tardo en volver / al punto de que partí / ¡oh! / ¡cómo tardo!”. Podemos observar así la configuración de su sentir como una situación paradójica (campo figurativo de la antítesis), ya que el locutor lírico no puede ejercer control sobre el viaje dentro de su interioridad. Se ha quedado atrapado en ella, no puede volver al punto de donde partió por más que lo intenta. Luego, a partir del verso diez, podemos observar que la contradicción cambia su fisionomía, ya que esta inicial actitud del yo poético cambia y su intencionalidad utilitarista vira hacia un ansia de conocerse a sí mismo, sin ningún fin utilitarista, más que el deseo del autoconocimiento, pero es ahora el lado no racional quien exige al yo poético a

detenerse: “hace muchos años que llevo / viajando por mis provincias interiores, / y cada día el corazón me llama / a detenerme en él toda la vida / pero yo no lo escucho”. Como podemos observar, en todo este primer apartado, el yo poético expresa su sentir contradictorio y, por otra, la transformación de su inicial actitud.

3.2.2.2 Reflexión del yo poético sobre su interioridad y el mundo exterior

En este apartado, podemos apreciar que el hablante lírico realiza una reflexión acerca de su viaje introspectivo. En esta primera reflexión, el yo poético teje, a través del quiasmo, una red entre su mundo interior y el exterior: “y es que uno / se prolonga en las cosas / si las mira con ojos de piedad, / y las cosas / se prolongan en uno,”. El Yo se extiende hacia las cosas, y las cosas se extienden hacia el Yo, y ambos forman un solo tejido sensitivo, que es sugerido por la construcción sintáctica del quiasmo cuando une iterativamente y de forma bidireccional al Yo y los objetos del mundo exterior. Así, el campo figurativo de la repetición establece o demarca las relaciones entre el Yo y el mundo exterior. Esta reflexión del yo también expresa otra cosa: su univocidad con el mundo, su concepción cósmica, como si él fuera también el mundo. Por ello, el yo acaba concluyendo: “y de tal modo / es uno grande como el universo / o es que hay un universo en cada uno”. De esta forma podemos llegar a la conclusión que el hablante lírico no considera que el mundo interior del hombre se construya al margen del mundo exterior, por el contrario, el mundo interior se gesta a partir de su interacción con el universo, y por ello, la interioridad del hombre puede ser tan inmensa con ella. De esta forma, también podemos constatar que el punto de interacción de estos dos espacios son los ojos: “y es que uno / se prolonga en las cosas / si las mira con ojos de piedad”.

Finalmente, el yo poético itera la sensación de desasosiego por no poder llegar a culminar su viaje: “¡cómo dura este viaje / de circunvalación / ¡oh! / ¡cómo dura! / quizás he de morir / sin retornar al punto de partida”.

En síntesis, podemos afirmar que el poema representa el viaje del yo poético hacia lo desconocido. En un inicio, el yo poético asume una actitud utilitarista respecto a su interioridad, sin embargo, se extravía ya que se ve sumergido en un universo tan grande, el cual no le es fácil recorrer y le toma mayor inversión de tiempo. Es así que se observa cómo se encuentra al transcurrir los años. Ese “me he puesto a caminar por los caminos / de mi YO” desencadena un viaje de circunvalación que se ve reflejado en el estado de desesperación del yo poético, quien se encuentra perdido en su interior y se lamenta de la posibilidad de morir sin retornar al punto de partida. De esta forma, este poema hace referencia a la dificultosa pero necesaria tarea de lograr conocerse a sí mismo, haciendo énfasis en la brevedad de la vida como aspecto desfavorable y en la configuración o construcción del Yo a partir de su interacción con el mundo exterior.

3.2.3 Análisis del poema “Emoción inefable” (pág. 19)

emoción inefable

¡a mí
los hombres de ciencia!
¡a examinarme!
yo soy un caso raro
aunque quizás no único.

yo no camino sobre la tierra.
mis pies apenas rozan,
y, desde luego,
no se afianzan en ella.

yo camino
 como colgado del cielo
 por un trolley invisible
 para mis miradas
 y las miradas del mundo.

soy yo pues un tranvía,
 UN TRANVÍA CON ALMA,
 un alma grande, grande.

de cuando en cuando
 el trolley se desprende
 del cable conductor,
 y caigo
 sobre la tierra de los hombres
 como una piedra,
 como cualquiera cosa inanimada.

sufro entonces
 por la ausencia del trolley.
 ¡pero alguien
 vuelve a ponerme en marcha!

y día a día,
 inquieto,
 siempre inquieto,
 ME HAGO
 ESTA SOLA PREGUNTA FORMIDABLE:
 ¿quién es mi motorista?

El segundo poema a analizar de esta primera parte del poemario tiene por nombre “emoción inefable”, donde se destaca la figuración del yo poético como un tranvía, uno de los elementos de la modernidad. Esto ratifica lo postulado en el primer poema donde podemos constatar como el yo poético construye y define su interioridad a partir de su interacción con el mundo exterior. Mundo interior y exterior tejen una red única que, en un nivel ideológico, rompe con la división entre mundo subjetivo y objetivo propugnada por el positivismo. En este poema, específicamente, el yo poético delinea su

subjetividad, o mejor dicho, se autodefine a partir de su interacción con uno de los elementos de la modernidad, el tranvía. Se trata de un poema que nos remite a un estado de confusión por parte de la voz enunciativa. En éste se aprecia una duda respecto a su existencialidad, puesto que se identifica con una máquina en movimiento que por cosas del destino de vez en cuando logra desprenderse del cable conductor, y que, sin embargo, renueva su acción a través de una fuerza desconocida, irreconocible para el yo poético. Por eso se siente un caso raro, digno de ser examinado por los científicos.

Para realizar una interpretación más adecuada del poema, los seccionaremos en tres partes. La primera del verso uno hasta el diecisiete; el segundo, del dieciocho al veintiocho; y el tercero del veintinueve al treinta y cuatro. En la primera parte, el yo poético se define como un tranvía; en la segunda parte, el yo poético confiesa que no posee el control de sí mismo, de su destino; y en la última parte, el yo poético se pregunta quién controla su destino. A continuación, pasaremos a interpretar cada apartado para una explicación cabal del poema:

3.2.3.1 Identificación del Yo del locutor lírico con la imagen de un tranvía

El locutor lírico plantea su situación como un caso inédito y extraño: él no camina sobre la tierra, sino como colgado del cielo. En este sentido, el hablante lírico no tiene el control de sí, sino que es manipulado por otro: “yo no camino sobre la tierra / mis pies apenas rozan, / y, desde luego, / no se afianzan en ella / yo camino como colgado del cielo”. Esta situación de ausencia de autocontrol figura al locutor lírico como un títere, pero él mismo se autodefine como un tranvía, ya que no pende de cuerdas, sino de “un trolley

invisible”. La autoconfiguración metafórica del locutor lírico como un tranvía diseña para él una serie de significados como una entidad producto de la modernidad, un ser maquinizado, es decir, sin control de su funcionamiento, incapaz de hallarse instalado solamente en un lugar. Por otra parte, el locutor lírico no se define como un tranvía cualquiera, sino un tranvía con un alma grande. A la vez, podemos apreciar que el locutor lírico se define como un ser instalado entre dos entidades que se definen por oposición: el cielo y la tierra. Sin embargo, su ser se identifica con el cielo, como una ramificación de él, ya que se le une por medio del trolley.

3.2.3.2 Caída del locutor lírico y confesión de su sentimiento de extrañamiento respecto a la tierra

En estos versos, el locutor lírico confiesa que a veces se desprende de su trolley y esto le causa malestar: “sufro entonces / por la ausencia del trolley.” El locutor lírico así se configura como un ente ajeno a la tierra, a lo pedestre, a lo terrenal, por lo cual nos recuerda a la imagen del albatros baudeleriano. Así, en este poema, el tranvía se configura o intenta ser configurado como un nuevo símbolo poético, o como la imagen del poeta en la modernidad. Sin embargo, apreciamos que repite, a pesar de la recurrencia a imágenes modernas, un tópico romántico. Este poema entonces trata de instaurar un nuevo mito acerca del poeta inserto en la modernidad, pero éste resulta superficial en tanto recurre a la misma identificación del poeta con lo celestial y reacio a lo terreno. Pero, por otra parte, el locutor se configura como una entidad que carece de control de su destino, donde está sujeto a fuerzas invisibles. En este sentido, estamos ante la metáfora de la inestabilidad y de la inseguridad que se siente por el futuro en un mundo donde todo está

constantemente transformándose: “soy yo pues un tranvía, / UN TRANVÍA CON ALMA, un alma grande, grande // de cuando en cuando / el trolley se desprende / del cable conductor, / y caigo/ sobre la tierra de los hombres / como una piedra, / como cualquiera cosa inanimada”. Entonces la modernidad para el yo poético, a partir de la metáfora del tranvía descarriado, se identifica con la inestabilidad, con el caos, donde lo que podía estar arriba de pronto puede caer abruptamente.

3.2.4 Análisis del poema “sabiduría” (pág. 21)

sabiduría

o
m
u
h
n
u
o
m
o
c
a
í
b
u
s
a
c
i
s
ú
m
a
l
e
d
l
a
r
i
p
s
e
a
l

a
d
a
r
i
m
i
m
ó
g
l
o
c
e
s
o
m
u
h
e
s
e
d
a
l
o
c
a
l
e
d

a
d
a
l
l
o
h
n
i
a
d
n
e
s
a
n
u
e
d
a
d
n
e
s
a
l
e
d
a
c
s
u
b
n
e
i
u
f

O
M
U
S
U
T
I
R
I
P
S
E
l
a
s
e
r
i
a
s
o
l
n
e
é
r
t
n
o
c
n
e
o
l
ó
s

y
é
l
m
e
d
i
o
p
o
r
c
o
n
s
e
j
o
q
u
e
n
o
c
r
e
y
e
r
a
e
n
n
a
d
a

La idea de la inestabilidad, por una parte, y del poeta, por otra, a partir de la imagen del tranvía anticipa la significación del poema “sabiduría”. En este poema podemos observar cómo el locutor lírico busca un valor supremo, pero obtiene como única respuesta: no existen dichos valores. El locutor lírico inicia así su búsqueda atraído por la “música”, que metonímicamente simboliza el arte y está identificado con un valor celestial. De esta manera, la escritura vertical de los versos en ascenso refiere gráficamente la búsqueda de un valor “inhollado” en el espacio del cielo por parte del locutor lírico. Asimismo, este se encuentra con el “ESPÍRITU SUMO”, garante del saber, quien le aconseja que no creyera en nada. Así, la búsqueda de un valor supremo en el cual sujetarse termina significando para el locutor lírico la disolución de valores supremos y permanentes. Esto último se relaciona con la metáfora de la inestabilidad representada en el poema del tranvía. Por otra parte, la escritura vertical en descenso refiere gráficamente el regreso del locutor lírico al mundo cotidiano, al mundo terreno, donde éste, como habíamos visto en el anterior poema, se siente ajeno y marginal. De esta forma, podemos afirmar que la dicotomía cielo-tierra se configura a partir del juego tipográfico.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la modernidad en estos poemas se configura como una ausencia de certezas, de valores permanentes con los cuales actuar en la vida. El locutor lírico no halla nunca una estabilidad y tampoco un punto de apoyo.

3.2.5 Análisis del poema “neo-cirugía” (pág. 22)

neo-cirugía

yo tenía talento,
un talento genial,
inmesurable.

y lo ponía
en mis versos
y en mi vida.

mas la vida no la admiraban
y los versos no los entendían.

en una mesa de operaciones
me arrojé,
provisto de un bisturí
y un trozo de algodón
para limpiar posibles hemorragias.
Y ME AMPUTÉ EL TALENTO,
como si hubiera sido un brazo,
el apéndice
o un sarcoma cualquiera.

desde entonces
me alimento mejor,
trabajo menos
y me quiere más de una.

mejor, - y +

En este poema podemos constatar nuevamente la dicotomía entre el locutor lírico identificado ahora sí con la imagen del poeta y la realidad cotidiana que lo maltrata y no valora su hacer.

El locutor lírico inicia confesando que “tenía talento, / un talento genial / inmensurable”. Este talento será distribuido en sus versos y su vida, “mas la vida no la admiraban y los versos no los entendían”. El poeta así configura su desazón ante un público que no lo valora ni lo entiende, por lo cual, no tiene posibilidad de comunicación. Ante esto el poeta toma una

decisión: “en una mesa de operación me arrojé, provisto de un bisturí (...) / Y ME AMPUTÉ EL TALENTO / como si hubiera sido un brazo, el apéndice, o un sarcoma cualquiera”. La metáfora de la ablación del talento del poeta refiere a su renuncia a la actividad creadora. El poeta agobiado por la incomunicación y por la falta de reconocimiento opta por transformarse en un hombre común. Esto genera que si bien no pueda realizarse, pueda vivir más tranquilo y más “feliz”: “desde entonces / me alimento mejor / trabajo menos y me quiere más de una.” Esta asimilación a la vida cotidiana se convierte en última instancia en la meta del poeta que solo desea no hallarse solo ni incomprendido.

3.3 Análisis de cuatro poemas de “poemas de la vida múltiple”

La segunda sección del poemario lleva por título “poemas de la vida múltiple”. Ésta comprende catorce poemas donde se observan diferentes miradas de la ciudad. Es por ello que de esta sección se tomarán cuatro poemas: “sensación de velocidad”, “perspectiva callejera”, “piedad” y “jaqueca”. A partir de ellos, explicaremos la relación entre el hombre y la urbe transformada por la modernidad, además de la percepción que aquél tiene de ésta. Los elementos de la modernidad, como la máquina y la urbe, son manipulados (y creados) por el hombre para su beneficio y comodidad; pero éstos, a su vez transforman el ambiente y, al hombre mismo.

3.3.1 Análisis del poema “sensación de velocidad” (pág. 28)

sensación de velocidad

60 hp.
 blanca y recta la cinta del camino.
 me siento
 AGRIMENSOR DEL HORIZONTE.

marcha.
 125 kilómetros por hora.

se enrolla poco a poco
 la cinta del camino
 en el carrete hambriento
 que es el "rolls royce".

al fin, una muralla
 donde termina la carretera.

me queda el gesto
 de quien ha MENSURADO EL INFINITO.
 y guardo el auto
 en el garage,
 bolsillo de los automóviles.

Este poema presenta una estructura de diecisiete versos, los cuales se encuentran divididos en cinco estrofas. Para nuestro análisis lo hemos dividido en dos secciones. La primera parte, del verso uno al diez, da cuenta del descubrimiento de la sensación de velocidad experimentada por el locutor lírico. La segunda parte, del verso once al diecisiete, refiere el final del viaje experimentado por el locutor lírico.

3.3.1.1 El automóvil y la sensación de poder que genera la modernidad

En estos primeros versos, apreciamos el descubrimiento de la velocidad como una sensación diferente y singular que el yo poético experimenta a partir de su interacción con el automóvil, un elemento de la

modernidad: “60 hp / blanca y recta la cinta del camino / me siento / AGRIMENSOR DEL HORIZONTE / marcha / 125 kilómetros por hora.” De esta forma, el hombre supera los límites de la naturaleza, con lo cual la modernidad genera una sensación de potencia y poder en él. Asimismo, el yo poético al experimentar la sensación de velocidad a través de la máquina, cambia por consecuencia su percepción de la realidad: “se enrolla poco a poco / la cinta del camino / en el carrete hambriento / que es el “rolls royce””. Esta metáfora figura la distorsión de la realidad producto de la velocidad, ya que el automóvil parece devorar las líneas divisoras que se encuentran en la pista. Estos versos figuran así una experiencia inédita, donde la percepción de la realidad cambia producto de la velocidad. El viaje en automóvil se configura así como un medio para experimentar sensaciones únicas y que no se pueden vivir de otra forma, experiencia semejante a la vivencia poética.

3.3.1.2 Final del trayecto

Más allá de esta sensación de euforia y poder, apreciamos una contradicción en el sentir del locutor lírico (campo figurativo de la antítesis): “al fin, una muralla / donde termina la carretera”, ya que la sensación de poder y potencia que experimenta el yo poético a partir de la vivencia de la velocidad también es sentida como excesiva en cuanto el yo poético desea implícitamente el cese de esa velocidad: “al fin, una muralla”. Esto demuestra la necesidad de un elemento externo para detener al automóvil, ya que el yo poético es incapaz de hacerlo. En este sentido, el yo poético manifiesta una relación ambigua respecto a la modernidad: de euforia, porque ella lo llena de una sensación de poder y potencia, pero a la vez de miedo, porque no es

capaz de controlar ese exceso de poder y vértigo que la modernidad produce en él.

Finalmente, el locutor lírico expresa que el viaje en automóvil le ha dejado la sensación de haber mensurado el infinito, con lo cual se itera la sensación de poder que los elementos de la modernidad generan en el hombre.

3.3.2 Análisis del poema “perspectiva callejera” (pág. 34)

perspectiva callejera

tiendo desde mi esquina
la serpentina de una mirada.

al doblar, los tranvías, a lo lejos,
se meten en las casas
por las ventanas de los sextos pisos.

la calzada,
por no haberse dejado vacunar,
tiene viruela.
en sus hoyuelos
van dando tumbos de cojo los vehículos.

el estallido de las cámaras de goma
hace pensar
en el aneurisma de los automóviles.
¡oh, pobres automóviles cardíacos!

¿quién les pisa la cola
para que ladren tanto
a las bicicletas?

nunca llegará al puerto.
 nunca habrá de volver.
 nadie tornará a verle.
 irá por rutas ignoradas
 sin haber menester
 de timones y brújulas
 ni, tampoco,
 telégrafo sin hilos para pedir auxilio.

¡si uno pudiese
 adquirir un pasaje en ese barco
 en el que no hay primeras ni segundas!

En el segundo poema a analizar, “perspectiva callejera”, se muestra, a través de los ojos del yo poético, dos perspectivas de la modernidad. Por una parte, están representados sus elementos, como los automóviles, los edificios, y, por otro, se observa una visión un tanto marginal de la urbe. Así, la modernidad no solo es percibida como generadora de bienestar, sino también como generadora de hacinamiento: “la calzada, / por no haberse dejado vacunar, / tiene viruela, / en sus hoyuelos / van dando tumbos de cojo los vehículos”.

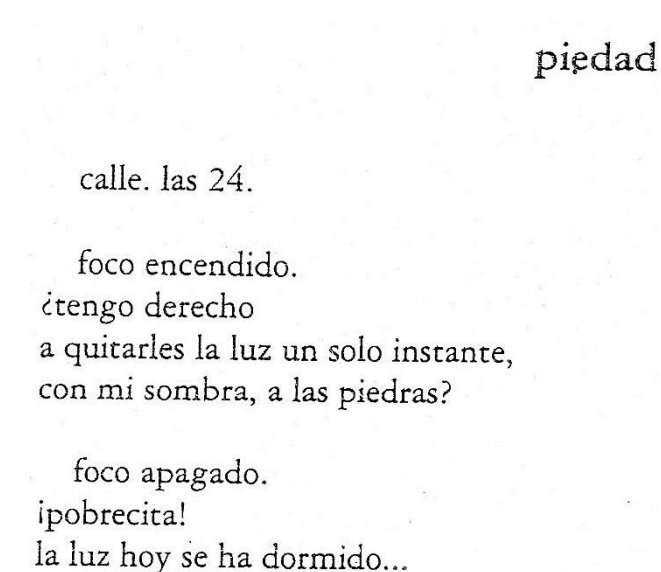
La urbe es mostrada desde la visión del Yo poético. Sus ojos son el medio por el cual el espacio de la urbe va a ser representado: “Tiendo desde mi esquina / la serpentina de una mirada”. Esta metáfora nos delinea el recorrido de la mirada del locutor lírico que se extiende hacia los tranvías. La distancia y la perspectiva genera el efecto óptico de que los tranvías estuvieran metiéndose “en las casas / por las ventanas de los sextos pisos”. Así, el locutor lírico recurre nuevamente a una representación de la modernidad que distorsiona la percepción de la realidad, como apreciamos en “sensación de

velocidad". Las urbes al tener grandes avenidas, largas calles, estirados jirones crean su propio paisaje, distinto al natural, y es este paisaje, con sus distorsiones, lo que va a representar el locutor, no desde una perspectiva mimética, sino desde una visión particular, subjetiva, que se caracteriza por ser un tanto caótica, trasgresora del orden.

Asimismo, podemos constatar que el locutor lírico para representar esta realidad tiende siempre a humanizarla, a personificarla, ya que la calzada tiene viruelas y los carros van dando tumbos de cojos. Esta personificación (campo figurativo de la metáfora) anima la realidad, le da un carácter lúdico: representa la marcha de los carros como una marcha de cojos. Por otra parte, los vehículos sufren ante una realidad que no ha sido plenamente transformada por la modernidad. Es decir, estos versos alegorizan la obstrucción del avance de la modernidad en las urbes latinoamericanas, ya que los elementos que la representan no siguen tranquilamente su recorrido, sino a cuenta pasos, lentamente, hasta detenerse en algún momento: "el estallido de las cámaras de goma / hace pensar en el aneurisma de los automóviles. / ¡oh, pobres automóviles cardíacos". Nuevamente, el recurso de la personificación en la cual los carros sufren de aneurisma. Esos últimos versos representan el caos generado por la pista maltrecha, por el suelo, la tierra o el territorio que no se ha dejado domeñar por la técnica moderna y que genera el estancamiento de ésta. Finalmente, esta fricción entre la pista agujereada y los vehículos que viajan por ella termina con el triunfo sobre los elementos modernos: "¿quién les pisa la cola para que ladren tanto a las bicicletas"? Esta idea del detenerse del automóvil, símbolo de la modernidad, es repetida así constantemente en el poema.

Como conclusión, podemos entender, a partir de esta visión un tanto humanizada de la modernidad, que ésta no avanza al ritmo que debería de ir, sino, por el contrario, va avanzando lentamente, casi hasta detenerse.

3.3.3 Análisis del poema “piedad” (pág. 38) y comparación con el poema caligrama del poste (pág. 30)



El siguiente poema es “piedad”. Este poema hace referencia al encuentro entre el sujeto y un foco encendido. Podemos interpretar esta metáfora como el encuentro del sujeto con la modernidad representada por un foco encendido. La luz del foco ha trastornado el desarrollo normal del día, y por ende, el desarrollo de la vida del sujeto: “foco encendido / ¿tengo derecho / a quitarles la luz un solo instante / con mi sombra, a las piedras?”. Así, la noche alcanza una configuración distinta a la tradicional. Estamos ante la noche iluminada de la modernidad. De esta manera, la luz artificial es asimilada como parte de un paisaje natural, donde incluso las piedras, materias inertes, necesitan de ella. Así, podemos identificar, en estos versos, el campo figurativo de la metáfora, ya que la luz artificial al ser asimilada por el paisaje natural

representa un nuevo sol para las cosas. De esta forma, apreciamos una estrategia interesante donde el locutor lírico trata de conciliar la naturaleza con los elementos de la modernidad para crear un universo homogéneo entre ambas. El mundo natural y este nuevo mundo artificial deben armonizar desde la perspectiva del Yo poético.

Al final del poema, observamos que el locutor lírico siente piedad por las piedras que finalmente son privadas de luz: “foco apagado. / ¡pobrecita! / la luz hoy se ha dormido...” De esta forma, la luz artificial se ha hecho necesaria para los elementos de la naturaleza.

Esta armonización entre los elementos de la urbe o la modernidad con la naturaleza podemos hallarla también en otro poema sin nombre, pero que se define por ser un caligrama. Es el poema ubicado antes de “retrato de bolívar” y que es el caligrama de un poste de luz. Los versos del poema enfatizan muy claramente la idea de que el poste aspira a alcanzar la luna, conectarse con ella: “hacia la luna / por rendirle pleitesía subía un poste subía”. La reiteración del término subía enfatiza en el deseo de ascensión que tiene el poste, que además es sugerido por el caligrama, ya que estos versos se hayan escritos de forma vertical y de abajo hacia arriba. Podemos entrever entonces que los postes son como árboles y que, como ellos, ahora forman parte del paisaje.

Estamos así, no solo ante un proceso de humanización de la modernidad, sino también ante un proceso de naturalización.

poema, también se puede incluir dentro de uno de los campos figurativos de Stefano Arduini. El caligrama al representar signos de distinta naturaleza, letras minúsculas, mayúsculas, signos griegos, signos de puntuación, de forma dispersa, enmarañada y caótica genera, por semejanza, la idea de la confusión o caos, lo cual se conecta metonímicamente con la idea de la jaqueca. El locutor lírico trabaja con sonidos, con palabras, pero éstas están reducidas a sus elementos mínimos e indivisibles, por lo cual el locutor lírico se ve incapaz de ordenarlas para generar un discurso verbal coherente, simplemente las agrupa como puede con lo cual sugiere la idea de una confusión y de un caos en su mente. Podemos concluir así que por semejanza, el caligrama se ubica dentro del campo figurativo de la metáfora y se conecta con el título del poema de manera metonímica.

Ahora, nos abocaremos a la tercera parte el poemario denominado “poemas suramericanos”, donde aparecen elementos ligados a la naturaleza y paisajes suramericanos, convirtiéndose en tópicos de esta sección.

3.4 Análisis de cuatro poemas de “poemas suramericanos”

En este conjunto de poemas, aparecen representados por el locutor elementos de la naturaleza y del paisaje suramericanos, con el fin de llevar a cabo un autodescubrimiento de su lado animal y primitivo. Sin embargo, los elementos de la modernidad no desaparecen en esta parte del poemario. Los poemas a estudiar son “paisaje loco”, “idilio salvaje”, “incivilización” y “amor indio”.

3.4.1 Análisis del poema “paisaje loco” (pág. 40)

paisaje loco

un poco robusto
parado está en plena vereda.
claro. itiene buen gusto!
LOS HOMBRES DEBEN IR A LA CALZADA.
y pues que no le espantan, él se queda,
y aquí no ha pasado nada.

yo me acerco y le miro
las relucientes pezuñas,
más limpias que las uñas
de los gobernantes suramericanos.
y suspiro
mirándome las manos.

reflejados como en un espejo,
veo el sol,
un edificio viejo
y al fondo, la perspectiva alargada.
de pronto pasa un hombre con traje
de vasallo:
el caballo
MUEVE LAS PATAS CON UN MODO
DE REPUGNANCIA. y se deshace todo
el paisaje.

y aquí no ha pasado nada.

Este poema concentra su atención en dos momentos claramente diferenciados: el primero, del verso uno al doce, representa el encuentro del locutor lírico con un caballo; el segundo, del verso trece al veintidós, representa como el locutor lírico da cuenta de la imagen de la realidad capturada por el casco del caballo cuyo color es casi cristalino.

3.4.1.1 Irrupción del caballo en la urbe:

La irrupción de un caballo en la urbe es la primera imagen de este poema. En primera instancia debemos observar que dentro del contexto del poemario, la urbe representa la modernidad y un nuevo espacio diferenciado donde solo habitan el hombre y sus creaciones. De esta manera, aquellos elementos que están ligados a una vida más retrasada o premoderna, como el caballo que ha sido reemplazado por el automóvil, implica la convivencia de dos tiempos distintos en un mismo espacio y que la transformación hacia la modernidad no se ha dado de manera plena. La relación entre el caballo, símbolo de un mundo ligado a lo caballeresco, y la urbe es antitética, ya que son elementos que pertenecen a mundos que se excluyen entre sí. Sin embargo, el caballo simboliza otra cosa más, el espíritu aristocrático distinto y contrario al espíritu burgués del hombre de la urbe moderna: “un poco robusto / parado está en plena vereda. / claro. ¡tiene buen gusto! /LOS HOMBRES DEBEN IR A LA CALZADA / y pues no le espantan, él se queda, / y aquí no ha pasado nada” En la escena descrita por el locutor lírico, el caballo no se mueve de su lugar, permanece inmutable ante la presencia de los hombres de la urbe, interrumpe su tránsito y son los hombres los que deben dar el rodeo para seguir el camino, ya que no logran que el caballo ceda el paso. Podríamos tildar de actitud soberbia la del caballo quien al parecer siente un aire de superioridad sobre los hombres. Esta cualificación aristocrática del caballo se ve reforzada cuando en una comparación el hablante lírico dice “yo me acerco y le miro / las relucientes pezuñas, / más limpias que las uñas / de los gobernantes suramericanos. / y suspiro mirándome las manos”. Esta superioridad del caballo sobre las autoridades de la urbe, es en el fondo una

comparación implícita entre el espíritu aristocrático y el espíritu burgués, resultando triunfante el primero. Sin embargo, apreciamos que en los versos finales, el locutor también se compara con el caballo y se pone a su nivel, es decir, ambos conservan su espíritu aristocrático en la urbe moderna y burguesa. En este sentido, entre el caballo y el locutor lírico existe una relación metafórica en tanto uno es la simbolización del espíritu del otro.

3.4.1.2 Nuevo contraste entre el espíritu aristocrático y el espíritu servil del hombre moderno, y un paisaje poético contenido en los cascos del caballo.

En esta segunda parte del poema, el locutor lírico observa que en los cascos del caballo se forma un paisaje poético: “reflejados como en un espejo / veo el sol, / un edificio viejo / y al fondo, la perspectiva alargada”. Este paisaje contenido en el casco del caballo se presenta como una revelación poética que termina por deshacerse cuando “de pronto un hombre pasa con traje / de vasallo”. En ese momento, el caballo realiza un gesto de desdén hacia este hombre y el paisaje se deshace: “el caballo / MUEVE LAS PATAS CON UN MODO / DE REPUGNANCIA. y se deshace todo / el paisaje.” Apreciamos así que el paisaje poético queda destruido por el gesto de desdén del caballo sobre el hombre de la urbe, pero sobre todo por su espíritu servil, muy contrario al espíritu señorial y aristocrático del caballo.

3.4.2 Análisis del poema “idilio salvaje” (pág. 43)

idilio salvaje

troncos y ramas enlazados,
los dos inmensos árboles
sólo uno fingen.

¡muslos maravillosos hechos troncos!
¡brazos provocativos hechos ramas!

más juntos cada vez y más ardientes,
dánse besos que suenan
con sonido inescuchable
para los bisoños oídos.

de súbito, el espasmo,
el voluptuoso estremecimiento,
el polen que los baña
y el éxtasis:
temblor de hojas y volar de pájaros.
luego la angustia,
el agotarse de los sexos.

y de nuevo a besarse,
a poseerse,
a renovar la cópula,
bajo el sol,
ante el mundo,
con cínico impudor.
¡gloriosa desnudez la de sus carnes!

¡qué caderas redondas!
¡qué duros senos!
¡qué sedientos labios!
el árbol hembra es tan bello
que yo siento deseos de ser árbol...

El poema presenta la figuración del acto amoroso, erótico entre dos árboles caracterizados como seres humanos. En la primera parte, podemos apreciar la figuración del deseo a través de la figura del hipérbaton que genera una intensificación en la idea de unión amorosa entre los árboles: “los dos inmensos árboles / solo uno fingen”, El proceso de figuración erótica

es materializada a través de la personificación: “¡muslos maravillosos hechos troncos! / ¡brazos provocativos hechos ramas!”. Existe así una humanización de los árboles que teatralizan el “idilio”.

Este poema tiende a recargar el contenido erótico a través de la iteración de la transfiguración humana y erótica de los árboles (personificación y campo figurativo de la metáfora). Apreciamos así que el poema está dirigido a sugestionar al lector: “de súbito, el espasmo / el voluptuoso estremecimiento, / el polen que los baña / y el éxtasis: / temblor de hojas y volar de pájaros. / luego la angustia, / el agotarse de los sexos”. Por otra parte, apreciamos que el locutor lírico se configura así mismo como una sensibilidad especial, particular, única en captar este encuentro erótico entre los árboles: “más juntos cada vez y más ardientes, / danse besos que suenan / con sonido inescuchable / para los bisoños oídos”. En el poema, el locutor lírico, que actúa como observador, utiliza la imagen de los árboles amantes para “recordar” al lector la naturaleza animal del hombre, ya que el yo poético, al final, no hace otra cosa que proyectar su deseo en los árboles, o mejor, los árboles hacen despertar esa naturaleza animal dormida en el yo poético: “el árbol hembra es tan bello / que yo siento deseos de ser árbol”.

3.4.3 Análisis del poema “incivilización” (pág. 45)

incivilización

el viento de la tarde
peinó, rumbo al poniente, al cielo cano.

al hundirse en ese horno los cabellos
trasuntaron el oro de las minas.
EL DÍA SE VOLVIÓ UN NIÑO RUBIO.
carne rosada de recién nacido.

momento espeluznante,
LA TIERRA,
PRESA DE ANTROPOFAGIA INFANTICIDA,
SE LO TRAGÓ.
asociación de ideas:
50 centigramos. comprimido. aspirina bayer.

el arrugado trapo de mi grito
subrayó de protestas aquel crimen.

Siguiendo nuestro análisis, el poema “incivilización” aborda también el tópico de la naturaleza, aunque de distinta perspectiva. El poema puede ser dividido en dos momentos, el primero cuando se da el acto de la antropofagia y el segundo cuando el locutor lírico manifiesta su protesta.

En la primera parte del poema, la naturaleza se ubica en un marco simbólico connotado fuertemente de características irracionales, trasgresoras del orden del cosmos y antinaturales. ¿Cómo configurar a la naturaleza dentro de este campo de significación mencionado? La personificación como estructura figurativa dota a la naturaleza de rasgos humanos con la finalidad de configurar su acción antropofágica: “el viento de la tarde / peinó, rumbo al poniente, al cielo cano / al hundirse en ese horno los cabellos / trasuntaron el oro de las minas / EL DÍA SE VOLVIÓ UN NIÑO RUBIO / carne rosada de recién nacido / momento espeluznante, / LA TIERRA PRESA DE ANTROPOFAGIA INFANTICIDA, / SE LO TRAGÓ”. Apreciamos

de esta forma que la naturaleza se carga de características contranaturales, ya que se destruye o se devora su propia belleza. La naturaleza a través de esta figura ha sido trasladada al terreno de lo antinatural. Pero por otra parte, sabemos que “el niño rubio” representa el atardecer que el locutor lírico contemplaba en el cielo. Así, la naturaleza se muestra como irrespetuosa de la belleza del atardecer y de la imagen creada (la del niño rubio) por el locutor lírico, por lo cual ella no puede ser un espacio seguro para la creación poética. De esta forma, la naturaleza está caracterizada por la “incivilización”, ya que en ella no es posible la creación humana. Ante ello, el locutor lírico alza su voz de protesta: “el arrugado trapo de mi grito / subrayó de protesta aquel crimen”.

3.4.4 Análisis del poema “amor indio” (pág. 45-46)

amor indio

los 60 hp. de mi entusiasmo
se desbocaron en la carretera
de su carne virgen.
dolor. un grito.
LE ENJUGUÉ LAS LÁGRIMAS
CON EL PAÑUELO DE UN BESO.

duras las formas,
tierra el color,
me dio
la sensación de trepanar una montaña.

Por último, el poema “amor indio” plantea la síntesis de las dos posturas antagónicas, así naturaleza y modernidad se complementan. En el poema los elementos de la naturaleza y la modernidad se hallan transfigurados en una sola entidad: “los 60 hp. De mi entusiasmo / se desbocaron en la carretera / de su carne virgen”. El deseo erótico del hablante lírico se describe

en términos de potencia y velocidad, mientras el cuerpo de la amada en términos de una materialidad creada por el hombre para el paso de los vehículos, las pistas. De esta forma, la modernidad se resemantiza con las cualidades instintivas del hombre, cualidades que lo ligan a la naturaleza. Esta metáfora construye, dentro de la percepción del hablante lírico, una realidad donde ambos espacios convergen y se complementan. Así, la imagen de la cópula, trabajada en el primer poema, ya no recurre a los elementos de la naturaleza, sino de la modernidad. En este caso, el hablante lírico mantiene su distancia del acto sexual, es decir, ya no es una fuerza inconsciente que lo arrastra, sino un acto completamente racionalizado.

Como conclusión, en estos cuatro poemas apreciamos una relación entre naturaleza y modernidad a través de la travesía del hablante lírico. En primer lugar, la naturaleza aparece revitalizando al hombre de sus fuerzas primigenias. En segundo lugar, la naturaleza aparece revestida con carácter contrarios y enemigos de la civilización, un estado de salvajismo antropofágico. Y, por último, la naturaleza y la modernidad se complementan desde la subjetividad del hablante lírico.

3.5 Visión general del poemario:

Nos interesa en este apartado identificar una serie de tópicos literarios recurrentes que atraviesa el poemario. En un segundo plano nos interesa observar cómo se materializan estos tópicos, es decir, el lenguaje que les da vida. En tercer y último plano explicitaremos la propuesta poética de *Química del espíritu*.

3.5.1 Tópicos literarios en *Química del espíritu*:

Uno de los primeros tópicos que podemos observar en *Química del espíritu* es la identificación del poeta con un ser de espíritu grande y sensibilidad especial. En poemas como “emoción inefable”, “sabiduría”, el locutor lírico se define a sí mismo como un ser cercano al cielo y ajeno a la tierra. Esta configuración de su persona coincide con la del albatros baudelariano, donde el poeta es un príncipe del nublado y donde puede expresar toda su belleza y majestuosidad, sin embargo, en tierra es un ser torpe del cual el vulgo se burla. En el caso de estos poemas de *Química del espíritu*, el locutor se define a sí mismo como un ser extraño al mundo terreno, como un ser marginal e incomprendido. Él busca siempre estar arriba, cerca de lo celestial, allí es donde se siente pleno. Por ello, en “emoción inefable” el locutor lírico expresa su sosiego al pender del trolley y su desasosiego al desprenderse de él. Asimismo, él busca en las alturas los valores poéticos permanentes tal como se aprecia en el poema “sabiduría”. Pero el poema que expresa mejor este tópico es “neocirugía”, donde el locutor lírico se define como poeta y hombre de una vida genial, más no admiraban su vida ni comprendían sus versos, con lo cual este poeta se siente en una situación de marginalidad e incomunicación. En los poemas “paisaje loco” e “idilio salvaje”, el locutor lírico se define como un hombre con una sensibilidad especial capaz de captar en la naturaleza cosas que otros no podrían hacer, tal como sucede cuando describe a los árboles haciendo el amor. En paisaje loco, como habíamos visto, el poeta es identificado con un caballo que representa el espíritu aristocrático que se define en contraste al hombre burgués.

Otro tópico que podemos apreciar en este poemario es el de la modernidad. La modernidad aparece representada a través de la inserción de elementos que dan cuenta de ella, como el tranvía, el automóvil, la luz artificial, las pistas, los edificios, etc. El locutor lírico plasma distintas miradas de la urbe y la modernidad. Una primera la podemos constatar en “sensación de velocidad” donde la experiencia del automóvil hace percibir al locutor lírico una realidad distorsionada producto de la velocidad que experimenta. Lo mismo pasa en “perspectiva callejera” donde las largas avenidas generan en el locutor lírico otra percepción de la realidad concreta. Esta distorsión de la realidad es un tema recurrente en el poemario y está ligada a los elementos modernos y al nuevo espacio urbano. Sin embargo, junto a este espacio distorsionado de la urbe convive una propuesta armonizadora del espacio de la ciudad con la naturaleza. Poemas como “piedad” y el caligrama del “poema poste” plantean la idea de una urbe que se complementa con la naturaleza, donde el foco es un sol nuevo en medio de la noche y donde los postes de luz ascienden su mirada hacia la luna, semejando a los árboles. La urbe es un nuevo parque humano, pero no desplaza a la naturaleza, ya que vive rodeado de ella. El sol, las estrellas, la luna aparecen representados en el paisaje urbano. Por otra parte, si bien la urbe y la naturaleza se unifican en la mirada del locutor lírico, en la tercera parte del poemario se plantea la idea de una contradicción entre la urbe y la naturaleza. La naturaleza aquí encarna las fuerzas primigenias e instintivas del hombre con las cuales se identifica el locutor lírico, pero también encarna las fuerzas irracionales y antropofágicas, ante las cuales el locutor lírico expresa una aversión y condenación. Por otra parte, la urbe se presenta como la fuerza civilizadora y racional. Como apreciamos no existe una propuesta

homogénea acerca de la modernidad y su convivencia con el espacio natural. Al contrario, no se ha consolidado una postura ni una visión armónica de ella. Por último, si bien apreciamos muchas veces un entusiasmo por la modernidad, otras veces el locutor lírico expresa inquietud, recelo, temor hacia ella, porque en la modernidad se da la caída de valores permanentes y estables. La inestabilidad y el saberse incapaz de controlar la modernidad como fenómeno social genera cierta sensación de desasosiego en el locutor lírico, tal como lo apreciamos en el poema “sensación de velocidad” y “emoción inefable” donde se aprecia la necesidad y la imposibilidad de detener el vértigo que genera el vehículo y la inestabilidad que representa la situación del tranvía. En síntesis, el locutor lírico presenta múltiples visiones de la modernidad en la vida, visiones que oscilan entre el entusiasmo y el miedo, entre el deseo de armonización con la naturaleza y la realidad de la diferenciación. Estamos ante una conciencia que refracta el complejo impacto que la modernidad produjo en los habitantes sudamericanos.

Como último tópico del poemario apreciamos quizá lo más original de la poesía de Hidalgo, que es su concepción de la poesía como un proceso de adquisición de conocimiento. El poema “equilibrio” representa bien este postulado, ya que el locutor considera que la captación de la esencia de las cosas del mundo es proceso objetivo-subjetivo divergiendo así de la propuesta del positivismo que consideraba que el proceso de conocimiento era puramente objetivo y que la poesía no podía generar conocimiento. Por otra parte, observamos constantemente en la perspectiva del locutor lírico una tendencia a animar el mundo, las cosas tienen alma, el tranvía, la piedra, los postes, los

vehículos, etc. En este sentido, las cosas del mundo están llenas de un aura espiritual.

Habiendo ya identificado los principales tópicos de la poesía de Hidalgo, pasaremos a abordar el modo en que son formulados, es decir, la forma de su lenguaje.

3.5.2 Lenguaje en Química del espíritu:

Este poemario se caracteriza por insertar técnicas desarrolladas por los ismos de vanguardia como el caligrama, la metáfora de términos alejados, el uso de mayúsculas, etc. Asimismo debemos acotar el uso de elementos de la modernidad dentro del repertorio léxico.

Como habíamos dicho, la imagen del poeta que es diseñada por Baudelaire en su poema “El albatros” es reproducida en este poemario pero a través de la imagen del tranvía. Así este símbolo romántico del poeta, este ser ligado al cielo y ajeno a la tierra y al vulgo es reproducido por un elemento moderno, por lo cual, observamos un artificio, ya que si partimos de la idea de que el símbolo crea el sentido y la significación, debemos entender que esta ave, el albatros, se identifica por su físico y por su situación con la vida del poeta. El significado es creado por la forma. En el caso de Hidalgo, este contenido ya creado es insertado en otra imagen, por lo cual, no es la imagen del tranvía la que genera la significación del poeta, sino que la toma prestada. En este sentido no existe una creación auténtica, sino la reproducción de un tópico, de una significación ya existente. Esto desemboca en un lenguaje artificioso y postizo en la poesía de Hidalgo, ya que el tranvía, por más que su situación sea semejante al albatros, no reproduce convincentemente o

verosímilmente la imagen del poeta en la modernidad. Debemos acotar que uno de los principios de un texto retórico es que también argumenta y por ende convence, persuade, hecho que no logra el poema de Hidalgo. El tranvía no logra identificarse plenamente con la imagen del poeta moderno.

En el uso de los caligramas observamos en la poesía de Hidalgo una mayor destreza en tanto las imágenes creadas sugieren y plasman significados. Los casos del poema “jaqueca” y del “caligrama del poste” me parecen representativos. Sobre todo este último, donde el poste asciende a la luna para contemplarla. La idea de ascensión sugerida por la escritura se corresponde con el deseo del poste. Pero el poema que mejor explota este recurso del caligrama es “sabiduría”, ya que el deseo de ascensión espiritual del poeta se presenta muy bien por la escritura en vertical ascendiente, a la vez que el retorno del poeta a la tierra luego de haber llegado al cielo se sugiere por la escritura vertical descendiente. En este caso, los caligramas generan y sugieren significados por lo cual resulta una introducción estética interesante de la técnica del caligrama.

Habiendo abordado dos de los recursos más importantes de este poemario de Hidalgo, paso ahora a esbozar una visión general del poema

3.5.3 Propuesta poética de *Química del espíritu*:

Podemos observar tres coordenadas generales en el poemario *Química del espíritu*. La primera es la imagen del poeta representada por el locutor lírico. La segunda es la relación del locutor lírico con la urbe moderna y la naturaleza en tanto éste intenta definir su situación ante ellas. Y por último, la tendencia del locutor lírico a animar los objetos de la modernidad, de dotarlos

de un rostro humano y despojarlo de su rol instrumental. En la primera coordenada podemos apreciar cómo el poeta se define a sí en oposición con los demás. El poeta no es el burgués, es un hombre de sensibilidad especial y espíritu aristocrático. Por ello intenta crear una visión armónica entre la urbe y la naturaleza, hecho que fracasa. Si bien en el poemario se reproduce el tópico del poeta como un ser marginal, y esto es una herencia del romanticismo, también observamos cómo se intenta replantear la situación de este poeta romántico, ya que éste se relaciona con la naturaleza principalmente y no con la urbe. En este sentido, Hidalgo sigue con la idea del poeta romántico heredada de Baudelaire, pero rompe o intenta reformular la idea del poeta ligado a la naturaleza, ya que en la modernidad la naturaleza es desplazada por la urbe y este es el nuevo lugar de acción del poeta. Si para el romántico la naturaleza estaba llena de espíritu, para Hidalgo los elementos de la urbe moderna están llenos de ánima, son elementos humanizados rodeados de un aura. Por otra parte, el poeta también produce conocimiento ya que es capaz de captar las esencias del mundo, como lo observamos en el poema “equilibrismo”. En este tópico también se vincula con los postulados románticos.

En síntesis, podemos plantear la siguiente tesis: En *Química del espíritu* se reproducen dos tópicos románticos, el primero en el cual el poeta capta las esencias del mundo, aprehende conocimiento, y un segundo donde el poeta es un ser marginal e incomprendido por el vulgo. Un tercer tópico intenta ser reformulado por Hidalgo, en el cual el poeta ya no se relaciona con la naturaleza, como sí lo era en el romanticismo, sino con la urbe, con el espacio de la modernidad. Para ello, el poeta anima los elementos de la urbe como el

tranvía, el automóvil, los edificios, los focos, trata de dotarlos de un aura y de una significación especial. Trata de crear un nuevo mito para el poeta moderno que ya no interactúa con la naturaleza sino con el espacio urbano-moderno. Por ello, podemos apreciar una actitud disímil, contradictoria, vacilante ante la modernidad, ya que aún no define su situación ante ella.⁴⁸

⁴⁸ Si bien la naturaleza es un espacio ideal para la representación poética en todos los tiempos, será con el romanticismo que adquiere una significación especial, un protagonismo, ¿por qué? “Todos los poetas románticos encuentran en la naturaleza su inspiración inicial. La naturaleza no lo era todo para ellos, pero ellos no hubieran sido nada sin ella, porque solo a través de ella encontraban esos momentos de exaltación que les hacían pasar del espectáculo a la visión, para penetrar – según creían- en los secretos del universo” Cf. BOWRA, *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus ediciones, 1972. La naturaleza para los románticos guardaba las esencias del mundo, por ello era el espacio ideal de la inspiración poética. Sin embargo, esta idea de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX iría tomando diferente fisonomía. En Baudelaire, la naturaleza era el espacio donde se podía descubrir el misterio de la vida, antes que del universo. En cualquier caso o bajo distintas perspectivas, la naturaleza cumplía un rol sustantivo y se relacionaba con un lenguaje poético anterior al de las estéticas vanguardistas. El futurismo descubre la fuerza poética de la máquina que se halla en relación con la urbe, así la naturaleza es desplazada de su rol de agente inspiradora de motivos poéticos. Hidalgo, quien sigue los lineamientos de esta escuela literaria, mantiene su espíritu romántico en tanto el yo se comporta como un ser captador de esencias del mundo, pero ahora su fuente de inspiración no es la naturaleza, sino la urbe.

CAPÍTULO IV

QUÍMICA DEL ESPÍRITU: UNA LENGUA DE VANGUARDIA Y UN ESPÍRITU ROMÁNTICO.

En el capítulo anterior hemos analizado el poemario *Química del espíritu* a partir de la teoría retórica de Stefano Arduini. Hemos respetado para nuestro análisis la estructura del poemario y hemos arribado a la conclusión que *Química del espíritu* reproduce dos tópicos del romanticismo: el poeta como un ser marginal y como captador de esencias del mundo; pero reformula el tópico del poeta ligado a la naturaleza, ya que el poeta ahora se relaciona con la urbe.

En el presente capítulo nos abocaremos a examinar esta interacción entre las técnicas y estilo vanguardistas utilizados en el poemario y una ideología de herencia romántica que es reformulada al menos en uno de sus puntos como consecuencia de la interacción del poeta con la modernidad.

Para esta finalidad utilizaremos la categoría de campo retórico, ya que lo que pretendemos es explicar cómo el entorno, “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por la cultura”⁴⁹ influye en la creación poética de Alberto Hidalgo, porque el campo retórico “Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación”⁵⁰. Para ello describiremos brevemente el contexto literario del Perú y América hispana durante la época en que dominaba el modernismo como modelo de escritura literaria. Observaremos de manera muy general el cambio de rasgos estilísticos que se dan del modernismo al posmodernismo, tomando en cuenta los apuntes de Monguió. En este caso, nos interesa observar cómo el yo poético cobra fuerza como imperativo expresivo del creador. Este rasgo estilístico es un punto común entre los llamados poetas posmodernistas y que luego será fundamental en la poesía de Alberto Hidalgo. Luego observaremos como los tópicos o ejes temáticos que se reproducen en *Química del espíritu* conviven con un nuevo lenguaje literario, el vanguardista

4.1. El contexto peruano durante la aparición de la obra de Alberto Hidalgo:

En el contexto literario a nivel de Hispanoamérica en que aparece la poesía de Alberto Hidalgo, el modernismo de Rubén Darío, José Santos Chocano, Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones y José Asunción Silva estaba aún en auge, aunque comenzaba su declive. Tomando en cuenta que el Perú

⁴⁹ Ob. Cit. p. 47

⁵⁰ Ibidem

era el país menos contaminado de modernismo, como lo afirmaba Riva-Agüero en su célebre tesis hacia el año de 1905, debemos considerar que esta “contaminación” se hace efectiva y plena en la segunda década del siglo pasado, cuando el modernismo o posmodernismo se hacen las tendencias predominantes en el ámbito literario peruano. Comencemos por señalar que el primer hito modernista peruano, *Alma América* de José Santos Chocano aparece en 1905, fecha tardía respecto a las primeras producciones de poéticas modernistas de Rubén Darío y José Asunción Silva. El primero hacia el año de 1901 había publicado su segundo gran libro, *Prosas profanas*; y el segundo, ya había publicado hacia 1894 su poema “Nocturno”. Aparte del poemario de José Santos Chocano, sólo se publica en esa época “Cuentos malévolos” de Clemente Palma. Pero en 1911, las publicaciones modernistas cobrarán un vuelo inusitado en el Perú. En este año se publican tres poemarios que tendrán resonancia en el ámbito limeño, ya que intentan enriquecer el lenguaje literario y traer nuevos matices y nuevas técnicas. Me refiero a *Rumor de almas* de Alberto Ureta, *Elogios* de Enrique Bustamante y Ballivián y *Exóticas* de González Prada. Será el poemario de González Prada el que mejor recepción crítica tenga dentro del ámbito literario peruano, ya que trae formas nuevas en verso y estrofas poéticas. Este mismo año aparecen dos novelas de claro lenguaje modernista: *La ciudad muerta* y *La ciudad de los típicos* de Abraham Valdelomar. Por otra parte, José Gálvez Barrenechea publica al año siguiente *Jardín cerrado* y *Poemas y canciones*, libros que estaban bajo la influencia de Rubén Darío. En comparación con los dos solitarios -aunque resonados- libros de la década pasada, la producción de filiación modernista inicia con fuerza en el segundo decenio del siglo pasado. A grandes rasgos,

podemos afirmar que estos libros cultivan valores estéticos propios del modernismo, como la musicalidad del lenguaje, la descripción enojada, imágenes visualmente sugestivas, tendencia a crear lugares ideales, como la ciudad muerta y la ciudad de tícos de Abraham Valdelomar. Abundan las lunas, los ponientes, los ocasos, los horizontes cambiantes, los lugares lúgubres, las sensaciones excesivas, etc. Sin embargo, la reacción contra este tipo de escritura vendrá poco a poco. Esto se conoce con el nombre de posmodernismo. Cabe señalar aquí los muchos cuentos que Abraham Valdelomar publicaría en revistas y periódicos durante los años de 1911 y 1918. La figura de un desconocido como José María Eguren cobra relevancia con la aparición del libro *La canción de las figuras* en 1916, que a diferencia de su primer libro, tendrá mayor acogida y una bienvenida brillante a cargo de un escritor perteneciente a la oficialidad literaria, Enrique Carrillo, *Cabotín*. Son años en los que aparecen también poetas como Percy Gibson y Atahualpa Rodríguez. Asimismo, en 1915, Bustamante y Ballivián publicaría su libro *Arias de silencio* (1915), y Alberto Ureta, en 1917, *El dolor pensativo*. A todo esto había que añadir que en 1918, aparece *Los heraldos negros*, poemario de filiación modernista, aunque con rasgos particulares que lo diferencian de esa escuela.

Como sabemos, Alberto Hidalgo hace su aparición en la vida literaria peruana con su libro *Arenga lírica al emperador de Alemania, otros poemas* en el año de 1916 y ya por estos años dirige la revista *Anunciación* en Arequipa, revista de polémica sobre los valores literarios y las nuevas propuestas poéticas en el Perú. ¿Qué pasaba en ese entonces en el Perú y en Hispanoamérica? Hacia este año, la revista *Colónida* había realizado una

abierta y frontal defensa de la obra de José María Eguren, poeta insular y de avanzada cuya estética no había sido valorada por la generación novecentista. La revista Colónida misma levanta su voz de protesta contra el academicismo obsoleto y el lenguaje literario anquilosado en los representantes de la cultura oficial letrada del Perú. Las provincias habían comenzado a participar, por estos años, de la agitación cultural del Perú, es decir, comenzaban a hacer escuchar el eco de su voz en la capital. En Trujillo había aparecido un grupo de intelectuales bajo el nombre de *Grupo el norte* donde militaban César Vallejo, Antenor Orrego, Víctor Raúl Haya de la Torre, Macedonio de la Torre, Alcides Spelucín, José Eulogio Garrido y Juan Espejo Asturrizaga. En Arequipa, Guillén e Hidalgo daban la voz de alerta ante la nueva literatura. En Lima, Valdelomar llenaba el ambiente literario con sus cuentos de temática original y lenguaje sencillo, en contraposición a Clemente Palma cuyos cuentos repetían los tópicos de la escuela decadentista. ¿Qué pasa en ese entonces en el Perú? ¿Estamos ante profundos cambios a nivel literario? No, pero sí estamos ante la primera reacción generalizada contra la cultura letrada oficial. Y esta reacción proviene de escritores que en sus inicios han bebido de las aguas de la escuela poética modernista de Darío y compañía. El modernismo inició la búsqueda para un nuevo lenguaje, ya que tanto las provincias como la capital están cansadas del mismo estilo cansino. Ellos buscaban nuevos modelos. ¿Los hay? Sí, los modelos foráneos que no son pocos, comienzan a ser leídos con asiduidad, como Baudelaire, cuyo poema Albatros aparece traducido en el número dos de la revista Colónida, Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moreas, Gabriel D'annunzio, González Blanco, Edgar Allan Poe, etc. Esta etapa de la literatura peruana es rica por abrirse a las influencias de las tradiciones

literarias extranjeras mucho más que antes. Por este motivo, José Carlos Mariátegui hablaba de un estadio cosmopolita de la literatura peruana.

Siendo el lenguaje modernista el modelo de escritura para los jóvenes que reaccionaban contra la oficialidad letrada en el Perú, se constituía entonces como el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de la cultura literaria peruana, sustrato que permitía la comunicación. Por ello no sorprende que la primera poesía de Alberto Hidalgo se inscriba dentro de este campo literario, ya que era el código formal o modelo de lengua literaria sobre el cual el poeta comenzaba a trabajar para crear su voz, su habla o estilo de escritura literaria.

La tesis de Luis Monguió acerca de que la poesía de Alberto Hidalgo en su primera etapa, antes de la publicación de *Química del espíritu*, se adscribía a la técnica modernista es ampliamente aceptada. Como hemos visto en el capítulo de la recepción crítica, estudiosos como Jorge Cornejo Polar y James Higgins siguen esta hipótesis. Monguió plantea que el modernismo ya se había retorizado en fórmulas e imitaciones. Los nuevos escritores buscaban nuevos motivos aunque aún se hallaban bajo el influjo de la técnica modernista⁵¹. Señala que Valdelomar utiliza temas que los modernistas hubieran considerado antipoéticos. En este tramo también ingresa la primera poesía de Alberto Hidalgo quien también realiza un cambio temático, pero no en la dirección de Valdelomar, sino en dirección al futurismo como portavoz de una nueva ideología estética. Podemos afirmar entonces que debajo de este lenguaje modernista ya no se encuentran representados los mundos idealizados y de ensueños de esta escuela. Ya no se persigue las

⁵¹ Op.Cit. pp. 26-59.

sensaciones ignotas y los sentimientos desconocidos, como tampoco se persigue lugares soñados. Por debajo del vigente aunque ya declive idioma asoma la necesidad de nuevos motivos poéticos. . Observemos algunos fragmentos de poemas para apreciar mejor este giro:

Perdurará en el bronce tu imagen soberana
 En medio de la tierra “rutilante y lejana”
 Donde vieron tus ojos el primer alborear
 Y abarcarán de nuevo la deslumbrante aurora
 El poniente de fuego sobre la mar sonora
 Y la noche enjoyada donde llora el palmar.
 (versos 9 – 14)
 Soneto tercero, A José María Heredia
 Enrique A. Carrillo.⁵²

Los viejos marineros en el recogimiento
 Silencioso del muelle, con las pipas al viento
 Y las gorras azules puestas a medio lado
 Conversan de naufragios en su jerga grotesca
 Y hacen recordaciones del bien tiempo pasado
 Contemplando los barcos que tornan de la pesca.
 Juan Parra del Riego⁵³

No la tranquilidad de la arboleda
 que ofrece sombra fresca y regalada
 al remanso, al pastor y la manada
 y que paisaje bíblico remeda.

No el suspiro de la ola cuando rueda
 a morir en la playa desolada,
 ni el morir de la tarde en la callada
 fronda que al ave taciturna hospeda,

dieron a mi niñez ésta en que vivo
 sed de misterio torturante y honda,
 donde todos los pasos son inciertos:

fue del panteón el árbol pensativo

⁵² CARRILLO, Enrique. “A José María de Heredia, Soneto Tercero”, en Rodríguez Rea, Miguel Ángel (Editor), *Obras Reunidas*, Lima, Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, pp.261.

⁵³ Op. Cit. pág. 33

en cuya fosca, impenetrable fronda
anidaban las aves de los muertos.

El árbol del cementerio⁵⁴
Abraham Valdelomar

Como estrofa, el soneto no ha sido desplazado, su reinado perdura, y los alejandrinos y los endecasílabos siguen siendo los versos por excelencia. Sin embargo, los motivos han cambiado. El mundo de horizontes de fuego o noche enjoyada son desplazados por escenas de marineros pesqueros o por una voz que expresa que no es el poniente cambiante su inspiración, sino un árbol solitario en medio de un cementerio. Asimismo, mientras en los dos primeros poemas observamos que prima una perspectiva externa por parte del locutor lírico respecto al mundo representado, en el último la mirada del locutor establece la relación afectiva entre el mundo exterior y su mundo interior. Esta relación plasmada en una anécdota, en un hecho vivencial a través de un lenguaje confesional y sencillo marca una apertura respecto a la perspectiva externa de los modernistas clásicos que se orientaban a crear un mundo visual y musicalmente maravilloso, además de definido y cerrado por el hecho de ser externo. En el segundo poema, el mundo externo, el motivo poético visual se prolonga en la interioridad del locutor lírico, en este caso, el árbol se extiende y se metaforiza en la sed de misterio del locutor lírico, una sed de misterio que se conecta con el carácter ignoto y oscuro de la muerte. Bajo esta lógica, existe una ampliación significativa del motivo poético visual, ya que no se restringe a su forma, sino que la trasciende en cuanto significa algo más para la subjetividad y afectividad del locutor lírico. El árbol como

⁵⁴ VALDELOMAR, Abraham. "El Árbol del Cementerio", en *Obras: Textos y Dibujos/ Abraham Valdelomar*, Lima, Editorial Pizarro, 1979, pp. 28.

símbolo poético trasciende su forma y esto depende de lo que él genere en la interioridad del locutor lírico o yo poético.

Luis Monguió cuando refiere al aporte de Valdelomar en el abandono del modernismo afirma que en él hay “un nuevo intuicionismo, un neorromanticismo” ya que su poesía va “por los fueros de la sinceridad expresiva”⁵⁵. Este neorromanticismo que señala Monguió no es otra cosa que la instauración del “Yo” nuevamente en el campo de la poesía con papel protagonista⁵⁶. En el caso de Valdelomar, la perspectiva interna se conectará ahora con la perspectiva externa, es decir, la subjetividad o interioridad del yo poético entrará en diálogo con los motivos poéticos externos. Otros poetas, como César Vallejo, Parra del Riego, Alberto Ureta, Alberto Hidalgo irían trillando sus propios caminos e irían encontrando su propio lenguaje. En el caso de la poesía de Vallejo, la de *Los heraldos negros*, el Yo aparece en relación a otro, a una alteridad, ya sea la figura del padre, del hermano, de la madre, del arriero, de la amada. El Yo define su emotividad, su dolor, su sentir a partir de la interacción, identificación y distinción con el sentir del otro⁵⁷. El yo no solo es protagonista de la poesía de Vallejo y Valdelomar, sino también en la poesía de Ureta. Apreciemos los siguientes versos de un famoso poema suyo:

Se quema el tiempo sin cesar. Las horas
caen hechas ceniza
y ruedan al abismo de la nada

⁵⁵ Op. Cit. pág. 27

⁵⁶ Monguió si bien señala la aparición de un neorromanticismo no hace hincapié en la reaparición del Yo como elemento cardinal dentro de la poesía modernista. Reconoce que Valdelomar trae una temática nueva al igual que Vallejo cuyo mérito, según el crítico español, fue insertar coloquialismos a la poesía modernista.

⁵⁷ No entraré a ahondar en este aspecto de la poesía de Vallejo ya bastante estudiada. Para una adecuada aproximación al tema, cfr. ORTEGA, Julio, *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad literaria en el Perú*. Lima, editorial Peisa, 1974.

las dichas y las penas confundidas.
 Cada hora que se quema es una lágrima;
 alguna vez, muy rara, una sonrisa,
 y siempre una amenaza que nos sigue
 y nos acecha al borde de la vida.
 Si es que sufres más tarde,
 si el destino de una ilusión te priva,
 piensa -el poeta te lo dice-, piensa,
 que al volar de los días,
 cuando el pasado sea ante tus ojos
 como una flor marchita,
 han de quedar tan sólo
 de todos tus dolores y alegrías
 un recuerdo muy tenue que se esfuma
 y un puñado de polvo hecho ceniza.

Se quema el tiempo⁵⁸
 Alberto Ureta

El Yo en este poema aparece atenuado por el carácter reflexivo y la forma impersonal con que inician los versos. Pero claramente observamos que el poema se constituye como una reflexión sobre el transcurrir de la vida, con sus dolores y alegrías, y el recuerdo de ellos. El locutor lírico se define a sí mismo como poeta, como un poeta que habla con sabiduría a un interlocutor múltiple con el cual se homogeniza en un nosotros: “y siempre una amenaza nos persigue / y nos acecha al borde de la vida”.

Si bien el Yo como protagonista de la poesía ya había hecho su presentación en la obra de José Santos Chocano, no era un yo lírico, sino uno épico. No era un yo que abriera las puertas de su mundo interior como lo hacen Vallejo, Valdelomar, Ureta, entre otros. El Yo de Chocano era un yo que describía el mundo, no un yo que interrogara sobre su subjetividad.

⁵⁸ URETA, Alberto. “Se quema el tiempo”, en *Antología Poética*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, pp. 43.

El yo es un rasgo fundamental en la poesía posmodernista, entre otras cosas porque permite modular una voz propia. A partir de esta marca gramatical, el poeta puede construir la imagen de una subjetividad diferenciada. Entonces cabe preguntarnos, ¿cómo se configura el yo en la poesía de Hidalgo? Veamos algunos de sus poemas primeros para realizar un examen general como en los anteriores casos.

Canta la guerra el torvo clarín de mi lirismo
 en este siglo de civilización,
 el Siglo en que los hombres despiertan de su sueño,
 el Siglo en que ha perdido la táctica de Dios,
 el Siglo en que los pueblos sienten en las espaldas
 el rudo latigazo del Dolor;
 el Siglo en que a las Razas las van seleccionando
 el superdreagnout i el cañón
 i las bombas de incendio del bravo aeroplano
 i del obús 42
 i el corazón sonoro del káiser, que arde como
 volcán en erupción,
 i el espíritu recio de la raza germana,
 de esa raza que tiene los cabellos de Sol.

Los cañones derrumban las viejas catedrales
 que han visto tantos años por sus arcos pasar,
 los recintos del arte, los grandes monumentos,
 los castillos rodeados por fuentes de cristal,
 porque los hombres nuevos despreciamos lo antiguo;
 porque conscientemente queremos dominar
 sobre las artes viejas retóricas i rancias,
 cantando los misterios de la Electricidad;
 porque al oír el redoble del tambor del pasado
 forjamos el Futuro con hacha de titán;
 porque escribimos versos al Tren i al Automóvil,
 al poder de la Fuerza i a la Velocidad
 i porque resolvemos los problemas del alma
 aprovechando el cálculo infinitesimal.

(Versos 1-14)
 "Canto a la guerra"⁵⁹
*De Arenga lírica por el
 emperador de Alemania*

⁵⁹ HIDALGO, Alberto. Arenga lírica al emperador de Alemania [y] otros poemas. Arequipa, Editorial Tipografía Quiroz Hnos, 1916, pp. 29-35.

Yo conocía
 la emoción del ritmo;
 pero desde el punto que te quise,
 entiendo
 el ritmo de la emoción.
 Creía
 que la poesía consiste
 en los ritmos,
 y en las imágenes,
 y en la música de las palabras,
 y en la rima,
 y en las bellas frases,
 y en la armonía
 o la melodía del verso.
 ¡Mentira!
 la poesía consiste
 en ir juntando
 un poquito de emoción
 a otro poquito de emoción,
 aunque cada verso sea
 solamente
 una palabra
 o una modesta

sí-
 la-
 ba.
 Y esta estética
 la he bebido
 en tu cuerpo
 y en tu alma;
 porque en ti se hallaba,
 sin que tú lo supieras
 ni
 sos-
 pe-
 cha-
 ras...

“Estética”⁶⁰
 De *Tu libro*

El yo poético en el primer poema de Hidalgo, contrariamente a su confesión, no es lírico, sino épico. Su canto está dirigido al nacimiento de una nueva civilización, la civilización de la máquina, y sobre todo, al nacimiento de un nuevo hombre que sea capaz de producir arte y belleza a partir de las

⁶⁰ HIDALGO, Alberto. “Estética”, en *Tu libro*. Buenos Aires, Editorial Imp. Mercatali, 1922, pp.31

creaciones de esta nueva cultura, es decir, el automóvil, el avión, el bus, los edificios, etc. Sin embargo, esto no implica el olvido de las antiguas formas: “porque conscientemente queremos dominar / sobre las artes viejas retóricas i rancias, / cantando los misterios de la Electricidad; porque al oír el redoble del tambor del pasado / forjamos el Futuro con hacha de titán”. Explícitamente, en el poema se hace mención de la unión de la retórica antigua como la base del canto a los misterios de la electricidad. Hidalgo no está en busca de un lenguaje nuevo aún, está en busca de nuevos motivos poéticos con los cuáles enriquecer o renovar la temática de un gastado modernismo. En realidad, no se busca renovar la lengua literaria, sino la temática común que una escuela poética generalizó. Si reparamos en los poetas de esta generación, muchos han vuelto a las rutas del Yo, de la introspección, de la relación subjetiva con el mundo. Sin embargo, todos siguen reproduciendo la técnica modernista, desde Vallejo hasta Hidalgo. La lengua literaria no ha cambiado, ese “sustratonecesario para la comunicación” sigue siendo utilizado, reproducido, ahora con nuevos motivos. El cambio hacia una poética distinta del modernismo recién comienza a gestarse.⁶¹

Habíamos dicho que el yo poético en “Canto a la guerra” es de carácter épico en tanto realiza una loa y una apología a la civilización moderna. El yo poético halla en ella nuevas grandezas, proezas y misterios. En el segundo poema, “Estética” publicado en *Tu libro* en el año de 1922 en

⁶¹De esta forma, no podemos hablar de una paradoja, como sí lo plantea Monguió, quien afirma que el futurismo de Hidalgo es epidérmico en tanto este sigue sujeto a la retórica modernista, cuando en realidad el poeta intenta hacer sobrevivir la técnica antigua enriqueciéndola con nuevos motivos poéticos.

Buenos Aires, apreciamos un cambio sustancial en la técnica, los versos son simples o de arte menor, además de carecer de rima o de forma estrófica definida. Aquí ya hallamos un giro respecto a la técnica poética modernista que tenía afinidad por los versos alejandrinos, endecasílabos, la rima perfecta y formas estróficas definidas. Respecto al Yo, ya no es épico, sino lírico. Aquí el yo define su relación con la palabra y declara que no es en ella donde anida la fuerza poética, sino en las emociones, en la interioridad del yo mismo. Los versos cortos, breves, la economía lingüística, la ausencia de acumulación de recursos prosódicos y la confesión del poeta (la poesía consiste / en ir juntando / un poquito de emoción / a otro poquito de emoción, / aunque cada verso sea / solamente / una palabra / o una modesta / sí- / la- / ba.) señalan aquí sí casi un abandono total de la técnica poética del modernismo sin la necesidad del pregón de nuevos credos estéticos o apologéticos a nuevas escuelas o corrientes literarias.

El yo entonces ha arribado a representar no ya un mundo externo, sino a dialogar con su subjetividad, con la interioridad, tal como lo habían hecho antes Valdelomar, Vallejo y Ureta. Observamos en este poema, una voz más propia, más singular, distinta de la estruendosa y homogénea de la primera poesía de Hidalgo. El yo lírico implica, como habíamos afirmado, necesariamente una modulación especial de la lengua poética con el fin de proyectar la imagen de una subjetividad singular.

El yo en la poesía de Hidalgo ha sido señalado como elemento cardinal de su poesía, sin embargo, podemos afirmar además que el yo es un rasgo común a los poetas que comenzaban a virar del modernismo hacia otras

formas de realización poética más personales, caso de los poetas vistos, incluso Ureta, cuyo poema “El dolor pensativo” no puede inscribirse plenamente, a pesar de los rezagos de la técnica, dentro de una estética modernista.

La crítica ha reconocido como el momento más significativo en el proceso creador de Alberto Hidalgo la aparición de su poética propia, el simplismo. Entre *Tu libro* y *Simplismo* se ubica *Química del espíritu*, poemario que hemos estudiado. Si bien, en el poema “Estética” de *Tu libro* ya hemos visto como Hidalgo ha abandonado la técnica modernista, aún no ha arribado a una técnica nueva, no ha formulado un lenguaje nuevo. La necesidad de nuevos modelos de escritura se hace evidente para que el poeta pueda generar su propio estilo, su propia propuesta. En este sentido, *Química del espíritu* se configura como la asimilación de nuevas propuestas de escritura, como el caligrama, la metáfora de términos alejados, el uso de mayúsculas, etc. Sin embargo, no deja de arrastrar tópicos o lugares comunes de la poesía anterior, como la presencia del yo, de la anécdota, de la relación subjetiva entre el poeta y los elementos del mundo. Ese neorromanticismo que había entrevisto Monguió reaparece ahora en la poesía de Hidalgo aunque bajo un lenguaje nada lírico, salvo excepciones, sino experimental.

En síntesis, podemos apreciar como el yo poético y lírico se instala como un rasgo fundamental en la poesía posmodernista peruana. El yo implica que cada poeta realice una modulación especial de la lengua poética predominante, en este caso el modernismo, con la finalidad de proyectar la imagen de una subjetividad distinta en cada caso. En consecuencia, al

modularse la lengua literaria predominante, el modernismo como paradigma de escritura comienza a reformularse. El yo, como elemento estilístico, es un rasgo común de muchos de los poetas que comenzaron a producir sus obras en aquel momento, tales como Vallejo, Valdelomar y Ureta. A su vez, esta reformulación del modernismo implicó, en el caso de Alberto Hidalgo, buscar nuevos modelos de escritura en las técnicas literarias vanguardistas. Hidalgo pasa por un periodo modernista, luego asimila las técnicas de vanguardia, donde se inscribe su libro *Química del espíritu*, para finalmente arribar a su poética propia, el simplismo.

Al ser *Química del espíritu* un poemario de transición, apreciaremos como el uso del yo poético, rasgo común en los poetas que iniciaron el abandono del modernismo, se hace un rasgo propio en la poesía de Hidalgo y como se configura su imagen de poeta en relación con la modernidad.

4.2. El sujeto, la urbe y la naturaleza en *Química del espíritu*

Tomando como base lo expuesto en los capítulos preliminares, en este apartado se pretende desarrollar la interpretación que se le ha dado al poemario *Química del espíritu*. Para esto utilizaremos la categoría de campo retórico.

El campo retórico abarca principalmente el hecho retórico y el texto retórico. En este sentido, el texto retórico corresponde lo que tenemos entendido como *Química del espíritu*. Para trazar el hecho retórico debemos tener en cuenta principalmente el referente y el contexto. Es en base al

referente que se forma *la red semántico extensional*, que ya es propiamente dicha, la realidad percibida por el poeta, su visión de los elementos externos, que será plasmada en el texto por el proceso de intencionalización.

El contexto está dividido en dos acepciones: el que se relaciona con la performance del texto, en nuestro caso los años veinte en Latinoamérica, el proceso de modernización de las capitales, las nuevas ideas de progreso que trae la vanguardia, etc.; así como también el relacionado a las circunstancias del proceso de producción del texto, que abarca las corrientes literarias, sus técnicas y temáticas que influyen en Alberto Hidalgo por los años de creación y publicación de *Química del espíritu*. Parte de este último aspecto ya ha sido abarcado en el subcapítulo anterior.

Todos estos elementos nos ayudarán a establecer la configuración del poemario. Entendemos que, al establecer el contexto y el referente, desarrollamos además la red semántico-extensional, de alguna forma el conjunto de temas que atraviesan el texto y enlazados unos a otros, conforman el eje de este mismo.

Empezamos entonces, analizando el contexto histórico, cultural y literario, que encierra las dos acepciones antes mencionadas. Después explayaremos la red semántico-extensional del poemario, teniendo ya tres elementos claves: el sujeto (locutor lírico), la urbe y la naturaleza. En esta parte finalmente, entraremos en la interpretación que se ha sugerido para el poemario, centrándonos en los conceptos mencionados, utilizando los ejemplos desarrollados en la parte de análisis del capítulo anterior.

4.2.1. Elementos claves del contexto histórico-literario en torno a *Química del espíritu*

Los procesos de modernización en las ciudades se dieron muchos años antes de que empezara a florecer la vanguardia literaria en Latinoamérica. Entre dichos procesos está la modernización tecnológica, la llegada del tranvía, el ferrocarril, el automóvil, etc., y el movimiento que se presenta con la máquina, la luz eléctrica, sobre todo a nivel de la iluminación de las calles, entre otros.

La vanguardia literaria en la que se inscribe Alberto Hidalgo retomaría los elementos no como la sorpresa del cambio social, sino como un descubrimiento poético. Esto se debe a que en su época, más allá del descubrimiento y la sorpresa que experimentaba el sujeto, había ya cierta desazón frente al caos que se ocasionaba en las calles de la ciudad.

Otro cambio de la modernidad es la idea de progreso. El trabajar para ser parte de la modernización circundante. En este sentido, algo notorio sucedió con la instalación de la luz eléctrica en las calles. El día y la noche perdieron su diferenciación vital por lo que las actividades tanto sociales como laborales podían desarrollarse de manera prolongada pasada la hora del oscurecimiento natural.

Los aspectos explicados son los más destacables respecto al contexto que rodea la obra de Alberto Hidalgo. Se debe tener en cuenta que la vanguardia latinoamericana, a nivel literario, no tuvo mayor exploración creativa, fue más una importación de las formas europeas y no se

profundizó en la búsqueda de una sensibilidad nueva, salvo algunas excepciones.

Podemos decir que el contexto de Hidalgo sólo resalta el uso de las nuevas formas, tomando los elementos modernos como exaltaciones poéticas que configuran una poesía nueva distinta al modernismo anterior. En este espacio, es el futurismo el que más se explaya debido al énfasis que se le da a las máquinas y al movimiento. Por otra parte, entre las técnicas literarias más resaltantes destacan el uso del caligrama, del espacio en blanco, del uso de mayúsculas, la metáfora de términos alejados, entre otros. Muchos de estos recursos, como apreciamos, son importaciones tanto del cubismo como del ultraísmo. En *Química del espíritu* resaltan mucho estas técnicas y temáticas modernas.

4.2.2. La configuración del referente o el referente percibido:

Siendo la modernidad un proceso por el cual atravesaba Latinoamérica en los años veinte, ésta va a ser configurada dentro del poemario *Química del espíritu*. ¿Cómo aparece representada la relación entre el sujeto y la urbe dentro del poemario? Como primer punto a tocar para responder esta pregunta, debemos precisar que el sujeto enunciante se configura a sí mismo como un poeta. Esto lo hemos apreciado bien en poemas como “neocirugía” y “equilibrismo” donde el locutor lírico define la tarea del poeta como un ser captador de esencias. Él aprehende el alma de las cosas del mundo, de los objetos. Su hacer participa en una forma de aprehensión de conocimiento. Por otra parte, el locutor lírico plantea que su hacer poético no es valorado por la sociedad que no lo comprende, es un ser marginal. En

“neocirugía” apreciamos muy bien este tópico del poeta como un ser incomprendido por la sociedad. Asimismo, el poeta metaforiza su figura a través de elementos de la modernidad, por ejemplo, la imagen del tranvía. En este caso, el tranvía al simbolizar al poeta plantea la dualidad en la cual está atrapado el poeta, el mundo celestial y poético y el mundo terreno y prosaico. En el poema “emoción inefable”, el tranvía se identifica con el mundo de arriba y se siente ajeno al mundo terreno. En el poema “sabiduría” observamos nuevamente cómo el locutor lírico se siente atraído por la música y se eleva hacia el mundo donde supone yacen los valores artísticos permanentes, sin embargo, no los encuentra. Solamente obtiene como única respuesta que tales valores no existen y luego desciende al mundo terreno. Por último, en el poema “idilio salvaje”, el poeta se configura a sí mismo como un hombre capaz de captar belleza donde otros no ven nada.

El yo poético tiene un papel relevante en este poemario y trata de definirse como hacedor, como un ser sensible y creador, a la vez que incomprendido y marginal. Como habíamos afirmado líneas arriba este tópico o imagen del poeta es de herencia romántica. En este sentido, en la poesía de Alberto Hidalgo, más allá del lenguaje innovador, se repite ideológicamente una idea considerada ya tradicional para esas épocas. En realidad, creemos que este yo poético que satura todo el poema es la exacerbación de un rasgo estilístico común en la etapa posmodernista, por lo cual, refleja el conflicto del poeta por crear su propio lenguaje y su propia personalidad, libre de las lenguas poéticas paradigmáticas como el modernismo. Llevar el yo al extremo del protagonismo solamente es deseo de individualización, no en el sentido que

lo planteaba Mariátegui, sino en el sentido de que trata de escapar de modelos de códigos poéticos.

El otro elemento que interesa abordar es la representación de la urbe y de la naturaleza. Esta última abordada en la sección “poemas suramericanos” aparece bajo una mirada ambivalente por parte del locutor lírico, ya que, en el caso de “idilio salvaje”, la naturaleza aparece configurada como un motivo poético, los árboles que semejan ser amantes. Esta visión que se le presenta al poeta lo lleva a reflexionar sobre su condición primaria o instintiva. Sin embargo, en el poema “incivilización”, la naturaleza aparece configurada como un obstáculo para la creación poética. En este poema, el poeta está contemplando el ocaso y este fenómeno genera en el poeta una visión poética, la de un niño rubio recién nacido, no obstante, esta imagen no puede florecer totalmente, ya que la tierra “presa de antropofagia infanticida” se traga la luz del ocaso y el poeta no puede seguir con su creación poética.

La relación del poeta con la urbe no es más estable que la relación de éste con la naturaleza. Observamos en el poema primero un miedo hacia la modernidad, ya que el poeta se siente atraído por ella, sin embargo se sabe incapaz de controlarla como proceso social. Las imágenes del tranvía y del vehículo expresan muy bien esta situación. En el caso del tranvía, éste se haya dependiendo de un trolley del cual a veces se suelta sin saber cómo ni por qué. El tranvía puede hallarse arriba como abajo, y su situación no depende de él, sino de un maquinista que él no conoce. La inestabilidad es uno de los temas que atraviesa esta figura poética. En el caso de “perspectiva callejera”, la sensación de velocidad y poder que experimenta el locutor lírico ante su

interacción con el automóvil se complementa a la vez con el sentimiento de incapacidad de poder detener el automóvil. El no poseer el control de los objetos de la modernidad es uno de los temas recurrentes de este poemario. Esto puede expresar también el temor ante una modernidad cambiante, vertiginosa, difusa y confusa que aparece en Latinoamérica.

Una segunda relación que establece el locutor lírico con los elementos de la modernidad es la de forjar un mundo homogéneo entre ellos y la naturaleza. En los poemas “piedad” y el caligrama del árbol, apreciamos bien como se intenta definir los elementos de la modernidad como entes que intentan interactuar con las entidades naturales: los postes de luz aspiran a llegar a la luna, los focos intentan alumbrar, como el sol, a las piedras. El locutor lírico en su contemplación intenta ver como estos elementos artificiales se complementan con los elementos naturales creando así un universo homogéneo entre la urbe y la naturaleza.

Como apreciamos, en esta última configuración de la urbe, el poeta busca en ella sus motivos poéticos, tratando hacer de ella una nueva naturaleza. Así como en el poema “El árbol del cementerio”, el motivo poético visual, el árbol, trascendía en la interioridad del locutor lírico, en el caso de la poesía de Hidalgo, los elementos de la modernidad, tratan de trascender en la interioridad del locutor lírico, del poeta. Por ello, el primer poema de *Química del espíritu* intenta definir el trabajo del poeta como un captador de esencias de los objetos, lo cuales no tienen un carácter instrumental, sino animado, ya que poseen espíritu. Estos objetos van a trascender en la interioridad del locutor lírico, porque él es capaz de captar su esencia.

En síntesis, en Química del espíritu aún perviven, y se exacerban, ciertos recursos estilísticos de la poesía denominada -por Monguió- como posmodernista. El yo poético y la captación de esencias del mundo son los rasgos que comparte con la poesía anterior. Modifica sin embargo la relación poeta-naturaleza por la de poeta-urbe.

CAPÍTULO V

QUÍMICA DEL ESPÍRITU A DESCRIPCIÓN DEL CIELO: ASEDIO Y ARRIBO DEFINITIVO AL LENGUAJE DE VANGUARDIA

El vanguardismo en Europa significó la eclosión de una variedad de propuestas creativas que se hallaban en confrontación con los valores artísticos del pasado. En algunos casos, el vanguardismo implicó, no solo un afán de ruptura con la tradición artística, sino un cisma más profundo: la destrucción de los metarrelatos filosóficos, ideológicos y epistemológicos que habían llevado al hombre europeo a la autodestrucción. Para ello, era necesario hacer explotar la base sobre la cual estos metarrelatos erigían su discurso sobre la humanidad: el lenguaje. Así lo habían entendido los dadaístas quienes pensaban que el lenguaje había sido aprisionado por la camisa de fuerza de la mentalidad racionalista y su rigorismo lógico. Esto implicaba, por

supuesto, que este lenguaje racional y lógico, ordenado y de sentido establecido fuera dinamitado por dentro. Para lograr este objetivo, los dadaístas solían hacer asociaciones insólitas entre palabras, metáforas inéditas, creaban neologismos, combinaban distintos códigos de representación gráfica como el dibujo, los guarismos, las letras. Todo en un solo discurso. Esta tarea de destrucción sin embargo no tenía una propuesta sólida de lenguaje nuevo para la humanidad como correlato a su propuesta de destrucción del lenguaje lógico y racionalista del hombre anterior a la guerra. Esta nueva tarea será asumida por un grupo de jóvenes disidentes del dadaísmo, y que luego formarán su propio ismo: el suprarrealismo.

Los suprarrealistas intentaban hallar una nueva lógica bajo la cual vivir: la lógica del inconsciente y el sueño que eran tan reales como la vida misma. Estos revolucionarios no solo se conformaban con hacer explotar las bases del pensamiento racionalista, sino intentaban crear un nuevo modo de vida, una revolución espiritual en base al autoconocimiento de nuestro ser. Para ellos, la palabra al no ser controlada por la razón y la conciencia, podía describir la lógica del libre pensamiento –del inconsciente- que se expresaba en metáforas y repeticiones. Los surrealistas no solo intentaban destruir las bases del mundo antiguo, sino construir uno nuevo. En este sentido, cualquier expresión insólita de sus creaciones verbales no tenía más motivación que describir una lógica inconsciente. Su innovación en el plano del lenguaje no era un fin estético, antes era una consecuencia de una empresa mayor. Por ello, la poesía era para los suprarrealistas un medio de describir la lógica del inconsciente. No obstante, no todos los ismos de vanguardia tenían la intención de revolucionar la vida humana; antes tenían objetivos no menos ambiciosos,

pero sí más limitados, como la búsqueda de un nuevo lenguaje con qué expresar vivencias inéditas, o que superaran los logros poéticos producidos por los simbolistas y sus herederos. En estos casos resaltan la figura de Marinetti y Guillermo de Apollinaire.

Superar lo que hicieron los simbolistas en el plano del lenguaje era realmente difícil. Esta tarea implicaba un trabajo incesante sobre la forma del poema. Con Apollinaire aparecieron entonces el verso libre en todo su esplendor y el caligrama, un recurso poético que combina la imagen y la repartición lineal de los versos. Por otra parte, Marinetti apeló a nuevas figuras o referentes para la construcción de metáforas: los elementos de la modernidad como la máquina habían de ser convertidas en hallazgos estéticos.

En síntesis, el vanguardismo implicó una convivencia de propuestas cuyos intereses no eran los mismos, por lo cual, no se le puede percibir como un movimiento homogéneo; antes sí como un estado vivencial que desembocó en las más diversas propuestas. Debemos considerar pues al vanguardismo, en sus más diversas aristas, como un fenómeno producto –no en el sentido determinista- de la realidad histórica europea de entonces; es decir, los ismos de vanguardia manifiestan un diálogo encarnizado con la realidad de la guerra y la modernidad que vivía Europa y que transformaba radicalmente la vida de sus habitantes. Pero, a pesar de esta complejidad y variedad, debemos advertir que estos artistas coincidieron, aunque desde distintas concepciones y con distintos intereses, en renovar el lenguaje poético, en la experimentación verbal, en la destrucción del antiguo lenguaje, en la creación de nuevas formas expresivas.

La aparición del vanguardismo en Latinoamérica, como es evidente, no es producto de nuestra realidad histórica, sino de la asimilación de un discurso ajeno, originado en otro contexto. Esta simple constatación nos lleva sin embargo a preguntarnos cómo fue el proceso de asimilación de este lenguaje nuevo creado por los ismos de vanguardia, qué consecuencias tuvo esta incorporación y cuál es su trascendencia. Para responder a estas preguntas debemos identificar previamente los intereses de los artistas latinoamericanos de aquella época. Uno de los principales objetivos de los nuevos poetas era derrumbar y renovar la lengua literaria imperante, es decir, los códigos de creación estética modernista. El modernismo, como escuela poética, había caído en una insustancial retorización de sus postulados, en una repetición incansable dentro las creaciones de los jóvenes poetas. Hacia 1915, el modernismo comenzaba su declive inevitable y en esa misma época ya se daban las primeras reacciones contra esta escuela. En Chile, muy temprano, Huidobro publicaba su manifiesto *Non servian*; en Perú, el poeta José María Eguren daba una nota nueva de simbolismo; en Argentina iban a aparecer los ultraístas. Por otro lado, debemos destacar el consumo de revistas llegadas de Europa sobre literatura y artes.

Habiendo observado los intereses de los escritores latinoamericanos, podemos ahora entender una de las principales motivaciones de la asimilación de los “hallazgos estéticos” de los ismos de vanguardia: romper con la lengua literaria hegemónica, el modernismo, que había caído en una inevitable retorización. En ese sentido, la asimilación de la lengua literaria vanguardista resulta instrumental, ya que no se intentó comprender el

fenómeno en sí, sino valerse de sus hallazgos para lograr objetivos previamente establecidos.

El proceso de asimilación implica pues una operación de interpretación de los más diversos códigos estéticos vanguardistas, es decir, una lectura global de la heterogeneidad de los ismos de vanguardia. Entonces resulta obvio que para las necesidades imperativas de renovación estética del lenguaje literario en Latinoamérica, esta heterogeneidad sufra un proceso de simplificación, es decir, la reducción de la complejidad a una serie de elementos “comunes” que han sido identificados mediante un proceso de abstracción e interpretación.

Este proceso de abstracción y simplificación que llevan a cabo muchos escritores latinoamericanos arriba a la identificación de un “recurso poético” que parece ser común a todos los escritores vanguardistas: la muy famosa metáfora compleja o de términos alejados. Consiste esta figura en la fusión metafórica de dos elementos que no guardan relación lógica alguna. Como sabemos, la tradición retórica nos define a la metáfora como una comparación implícita, es decir, un término reemplaza o sustituye a otro por una relación de semejanza en alguno de sus aspectos, por ejemplo, las perlas de tu boca, donde perlas reemplaza a dientes y donde ambos se relacionan por el parecido del color. Así tenemos tres elementos que participan de la construcción de una metáfora: el elementos sustituyente (perlas) que relacionado al complemento enunciativo (boca) evoca la idea del elemento sustituido (dientes) con lo cual se establece una relación comparación implícita y de semejanza entre el primer y tercer elemento, es decir, una relación lógica. En este sentido, la metáfora es concebida como figura de ornato, ya que está

destinada a embellecer o resaltar una cualidad del objeto y, por otro lado, implica una destreza figurativa para hallar un término de comparación adecuado al referente que se quiere aludir. El vanguardismo rompe con esta forma de concebir la metáfora, aunque sus antecedentes ya se hallan en el simbolismo y su famosa sinestesia. La poesía vanguardista se caracterizaba por asociar términos sin relación lógica alguna. Incluso no podemos hablar de la metáfora como una comparación implícita. En los siguientes versos podemos ilustrar bien esto: “He arrancado el secreto de la gacela ciega; de la lluvia albísima, en el jardín lejano de las cítaras”⁶². Escojamos de los versos la metáfora “lluvia albísima”. Podríamos preguntarnos ¿A qué remite lluvia? ¿A qué remite alba? ¿Una lluvia alba? En realidad no existe un nexo lógico que explique la unión de estas dos palabras, ni mucho menos la evocación a un elemento sustituido, con lo cual podemos afirmar que en la metáfora compleja los elementos constituyentes se reducen a dos. La idea tradicional de la metáfora como comparación implícita queda así abolida.

Al ubicar la palabra lluvia con un complemento enunciativo como alba descuadra todo afán de interpretación de la metáfora como una comparación, ya que en la metáfora tradicional el complemento enunciativo servía como un contexto semántico y lógico que al relacionarse con el elemento sustituyente tenía la función de permitir la evocación del término sustituido: perlas solo podía evocar a dientes en la medida que el contexto lógico y lingüístico en que se hallaba tuviera como complemento la palabra “boca”. La conquista de este hallazgo poético implicaba ricas posibilidades de

⁶² PEÑA, Enrique. “Cinema de los sentidos puros”. (Poema) en Luis Fernando Chueca (editor), *Poesía Vanguardista Peruana*, Tomo II, Lima, Editorial PUCP, 2009, pp- 5-6.

combinación y fusión, por lo cual abría nuevos horizontes para los artistas latinoamericanos.

En Latinoamérica, la lengua literaria hegemónica predominante era el modernismo, cuya estética daba una prioridad especial a la descripción, la adjetivación y el símil, dejando la metáfora un tanto de lado. En este ambiente literario, la metáfora vanguardista era el instrumento propicio para romper con la estética modernista y poder erigir otra, ya que, al unir términos alejados, abría inmensas posibilidades de fusión, hecho que la metáfora tradicional no permitía por cuanto exigía un mínimo de semejanza. Quizá por este hecho, las principales propuestas de vanguardia en Hispanoamérica fueron el creacionismo y el ultraísmo, ismos que daban una importancia sustancial a la metáfora y su capacidad ilimitada de combinación de palabras.

Nuestro interés se centra en estudiar, pues, cómo Alberto Hidalgo intenta arribar a la metáfora compleja o de términos alejados en su poemario *Química del espíritu*. Nuestra hipótesis es que este poemario se caracteriza por presentar formalmente el intento de superación de la metáfora tradicional para arribar a la metáfora compleja, aunque esto último no se logre de manera cabal ni de forma prolija. En el libro apreciamos como se crea un recorrido lógico que explica la relación de fusión de los términos alejados. La metáfora compleja sufre así en su proceso de composición un desmantelamiento, ya que es explicada previamente, con lo cual el efecto de extrañamiento se reduce sustancialmente. Empero, esto no indica que exista una intencionalidad didáctica en el texto, antes nos parece que el poeta intenta explicarse a sí mismo –como lector- el funcionamiento de este tipo de recurso poético, es decir, se halla en un proceso de aprendizaje o arribo a la técnica poética. Por

ello, no resulta casual afirmar que *Química del espíritu* es un poemario de transición de una poética tradicional a una poética vanguardista que adquiere toda su forma con *Simplismo*, poemario donde Hidalgo plantea su propuesta de la poesía en base a la metáfora, y donde formalmente, el recurso de la metáfora compleja aparece utilizada de forma más prolija que en el poemario que estamos estudiando.

Como primer punto habremos de examinar los recorridos lógicos de la metáfora compleja de diversos poemas de *Química del espíritu*, asimismo examinar la funcionalidad de ciertas metáforas poéticas ligadas a la modernidad. Añadido a esto, examinaremos también la funcionalidad poética de los caligramas. Por último, indicaremos los poemas donde creemos que el poeta ha logrado, en lo formal, arribar a la metáfora compleja.

5.1. Los recorridos lógicos de la metáfora “compleja”

Antes de pasar al análisis de los poemas, debemos primero describir las características de una metáfora de términos alejados:

- Como primer punto –y ya mencionado- observamos que este recurso
 plantea la unión de palabras que no guardan relación lógica entre sí, por lo cual, su interpretación implica un esfuerzo mayor por parte del lector, ya que no existe un nexo que justifique la unión de dichos términos.
- Esta asociación insólita plantea además para la palabra un proceso de reacomodación semántica, es decir, implica un juego de ocultamiento y exposición de semas según la exigencia de la

construcción sintáctica. En el caso de los versos “lluvia albísima”, el término “lluvia” adquiere los semas de luminosidad y nacimiento de algo nuevo, mientras el sustantivo “alba” se transforma en un adjetivo.

- Por otro lado, desde el punto de vista de la retórica tradicional, que considera el lenguaje como un ornato -y que es la perspectiva del lector de la época- esta asociación de lluvia-alba plantea una asociación insólita, diríase hasta arbitraria, porque no se halla mayor relación lógica entre uno y otro término, además de que no posee una finalidad “ornamental”, ni busca el deleite, antes produce el efecto del extrañamiento. En este sentido, la metáfora de términos alejados implica el quiebre de la intencionalidad “decorativa” de la metáfora tradicional.

Habiendo ya precisado las principales características de la metáfora de términos alejados, debemos observar en qué consisten estos marcos lógicos que desmantelan a la metáfora compleja en su proceso de composición. Para ello, debemos recordar que este tipo de tropo también es denominado como metáfora de términos alejados, es decir, se establece una relación entre términos que no guardan un vínculo de semejanza. A primera vista, esta figura se percibe arbitraria y provoca un efecto desconcertante, en cuanto para el lector quiebra toda forma de explicación de la figura construida: al no poder evocarse a partir de la metáfora un término sustituido se rompe la relación lógica entre los términos constituyentes del tropo. Si la metáfora compleja implica entonces unir términos distantes sin la existencia de puentes

que expliquen el paso de un elemento al otro, sino dejando entre estos términos solo abismos, profundidades y silencios que el lector debe llenar a partir de una lectura activa e imaginativa, se deduce que el proceso de desmantelamiento de la metáfora compleja implica trazar *un recorrido* (de los muchos posibles) entre los términos distantes, es decir, delinear un sentido y una orientación que explique el arribo del término “A” al término “Z”, con lo cual, la figura metafórica termina siendo explicada y pierde su efecto de extrañamiento. Por otra parte, implica también, para el lector, la imposibilidad de interpretar de otra forma la metáfora esbozada, ya que el sentido de ella ha sido explicado previamente. En este sentido, Hidalgo se halla por su trabajo artístico y por su concepción de la palabra lejos de la revolución vanguardista, ya que intenta ejercer un control interpretativo.

En síntesis, esto quiere decir que aquello que para los vanguardistas permanecía oculto o que era oscuro y que, lo más probable, no existía como algo, como sustancia, sino como fuerza invisible que ataba los términos alejados, en Hidalgo adquiere una corporeidad, una sustancia, una forma y una orientación de sentido.

En los poemas de *Química del espíritu* se dibuja el recorrido que lleva al término “A” unirse con un término “Z”, es decir, no se reduce la distancia sino que se produce todo un recorrido lógico que explica la unión de los términos y asigna un sentido del recorrido.

Pasaremos ahora a estudiar el poema “sobretudo” con la finalidad de exponer cómo se construye todo un recorrido lógico para poder arribar a la construcción de la metáfora compleja.

5.1.1. Análisis del poema “sobretudo” (pág. 23)

sobretudo

hacía un frío
de 12° bajo cero.
llovía,
caía nieve
y soplaba un viento loco.
resumen: agua, nieve, viento, frío.

yo sentía
una emoción sutil, sutil, sutil.
y salí de mi habitación
como estaba: desnudo.
la calle simulaba un río
en el que nadara una parvada
de cisnes blancos.
y caminé horas,

horas de más de 60',
por esas calles de la noche
que siendo las mismas
no son las del día.
obcecado por mi emoción
anduve, anduve, anduve,
horas de horas
por esas calles de la noche
que no son las del día.

al no volver a mi casa
noté con asombro
que no había sentido el frío,
ni me había mojado la lluvia,
ni me había latigueado el viento,
ni me había helado la nieve.

y fue que salí cubierto
con mi emoción,
igual que con piel
de tortuga longeva.

¡oh, impermeable sobretudo de emociones
que me tornas
incólume, invulnerable, inmune!

Habíamos dicho que la metáfora de términos alejados consiste en la unión de dos palabras sin relación alguna. En el caso del poema, el proceso de construcción de este tipo de metáfora aparece desde su inicio con el título “sobretudo” y termina en la última estrofa con la junción “sobretudo de emociones”. No obstante, esta junción es la formulación final de un proceso de inferencia, procedimiento que implica un recorrido lógico, es decir, debe existir un tercer elemento que sirva como puente o zona de tránsito para que el término “A” se una a un término “Z”. El recorrido lógico en el poema está representado por la anécdota formulada. Planteemos este recorrido lógico a partir de premisas que desembocan en la asociación de “emoción” y “sobretudo”

- El locutor personaje es poseído por una “emoción” (estética)
- Esta “emoción” lleva al locutor salir desnudo por las calles invernales.
- El locutor obcecado por su “emoción” no llega a percibir el frío
- Conclusión: La emoción actúa como un elemento aislante del frío para la conciencia sensorial del locutor lírico.

A partir de estas premisas establecidas en la anécdota y de la conclusión a la que se llega, el poeta puede definir de forma legítima y lógica a su “emoción” como un sobretudo. Todo este recorrido lógico configurado en la anécdota tiene como punto explicar el sentido de la unión de los términos “emoción” y “sobretudo”. De esta forma, el lector no puede interpretar esta asociación de términos alejados, antes observa cómo esta metáfora compleja está siendo construida y cómo su sentido va tomando una forma definida, por lo cual no es posible leer o reinterpretar el poema de otra forma. En síntesis, la anécdota sirve para realizar el recorrido lógico que lleva a definir a la emoción

en términos de un sobretodo. Si tomamos en cuenta además la estructura de la reflexión del locutor lírico, nos damos cuenta que su discurso está orientado a reflexionar en torno a su “emoción sutil” y a definirla como un sobretodo, como un objeto impermeable, es decir, la formulación de la metáfora de términos alejados es el aspecto central del discurso del locutor lírico.

Como hemos dicho, este recorrido lógico explica y determina el sentido y significación de la metáfora formulada; no obstante, desde el punto de vista de la impresión, esta imagen resulta “antiestética”, es decir, no pretende ser bella, ni decorativa. Existe ya un alejamiento de la metáfora tradicional cuyo objetivo era producir una sensación de deleite en tanto se consideraba el lenguaje como una forma de embellecer las cosas. Esto contrasta con otra formulación metafórica del poema: “la calle simulaba un río en el que nadara una parvada de cisnes blancos”. Esta metáfora tiene como finalidad configurar una visión belicista del mundo urbano. Es una imagen nada compleja, incluso decorativa, más cercana a la metáfora tradicional. Existe una relación de semejanza entre las calles y los ríos, entre la nieve y los cisnes. Pero es una relación donde la configuración metafórica hace más bello al referente aludido.

En síntesis, el arribo a la metáfora compleja, donde la emoción se reconfigura bajo la idea de un sobretodo, es el objetivo final de este poema, ya que se procede con la construcción de un contexto particular desde el cual se va a poder derivar la asociación de los términos alejados. Este contexto explica y legitima la unión de dichos elementos, les da una base lógica desde la cual se puede derivar el tropo. Como había explicado anteriormente, aquí la metáfora compleja pierde su capacidad de extrañamiento y de estupefacción.

El poema se torna explicativo y no produce sugestión. El arribo a este tropo, en este poemario, ha implicado su desmantelamiento.

5.1.2. Análisis del poema “terapéutica” (pág. 18)

terapéutica

indigestado de noche,
con cucarachas de aurora
curo mi mal.

sumerjo
las narices, locamente,
en el agua fría, fría,
del aire.

mi ESTÓMAGO ESPIRITUAL
se llenó de poesía,
filosofía
y un poco
de las llamadas “ciencias sociales”.
y no pudo digerir
tan macizos
alimentos.

¡pero ahora lo limpio
con este rayo de sol,
que es el aceite de ricino
de las almas!

En el poema, podemos apreciar la constante asociación de elementos incorpóreos con elementos corpóreos: “indigestado de noche”, “cucarachas de aurora”, “agua fría del aire” y “estómago espiritual”. La asociación de términos alejados por su estatuto ontológico (corpóreo / incorpóreo) es síntoma de esta búsqueda del manejo de la metáfora compleja. Pero aquí, estas no aparecen explicadas de forma tan evidente como en el

poema anterior. No obstante, debemos observar que sí existe un mínimo de recorrido lógico. Observemos este procedimiento.

- La adquisición de conocimientos es como una ingesta de alimentos.
- A partir de esta analogía arto conocida se construye la metáfora “ESTÓMAGO ESPIRITUAL”.

En este caso, la explicación de la metáfora “compleja” es explicada por el contexto extratextual, ya que esta analogía entre la adquisición de conocimientos y la ingesta de alimentos es hartamente conocida. Lo que se está cambiando aquí es la forma de reformular una misma idea, pero con distinta expresión y dentro de un marco lógico que impida que esta nueva expresión signifique algo nuevo. A partir de esta premisa, se construye todo el sentido del poema: el espíritu ha adquirido conocimientos libresco lo cual resulta no saludable, por lo cual, debe depurarse a través de la contemplación del alba, de la luz solar. En el marco de este contexto lógico, el locutor lírico puede formular su segunda metáfora compleja: “el sol es aceite de ricino de las almas”. Estos versos no pueden interpretarse de otra forma, porque el contexto anecdótico restringe su significación. Así, se postula el cultivo del espíritu a partir de la oposición entre cultura libresca y contemplación de la naturaleza. La primera es vista de forma negativa y la segunda, de forma positiva.

Siguiendo nuestro análisis, hemos de anotar una diferencia: la asociación de lo material con abstracto (estómago-espíritu) lleva la clara intencionalidad de complejizar la metáfora en el plano de la expresión antes que en el contenido. Asimismo, genera una imagen o expresión que rompe con

la idea del “buen decir” y la intencionalidad “decorativa de las figuras”. La metáfora no aspira a expresar belleza, sino a causar extrañeza.

5.1.3. Análisis del poema “la quebrada” (pág. 41) y otros poemas

la quebrada

el hombre fue creado.

lo mismo que ahora:
una cabeza,
un busto
y cuatro extremidades,
¡y un corazón dentro del busto!
poco
para la enormidad del universo.

el hombre holló la tierra con su planta.

y la tierra ante el mono
de una cabeza,
un busto
y cuatro extremidades
y un corazón dentro del busto,
lanzó una carcajada.

sarcasmo.
hoy los hombres
TENDEMOS PUENTES
SOBRE LAS CARCAJADAS.

En el poema podemos observar la presencia de una metáfora compleja que es resaltada por las mayúsculas: “El hombre tiende puentes sobre las carcajadas (abertura)”. Este poema de carácter narrativo y anecdótico configura la lucha del hombre contra la naturaleza. En esta lucha el hombre inicia su dominio sobre la tierra, la horada, pero la naturaleza agreste e infinita se burla de él: “lanza su carcajada”, es decir, abre sus abismos para impedir el

avance del hombre. Finalmente, esta dificultad es vencida por la técnica moderna del hombre. En este caso, la metáfora compleja está mejor elaborada, porque no sabemos bien a que refiere carcajada, pero por su asociación con el término puente, podemos deducir que la carcajada refiere a los abismos, las profundidades que implican un reto para la inteligencia humana. De esta forma, la asociación carcajada-tierra aparece construida en el poema como una metáfora compleja. Si bien la metáfora compleja parece más compacta y mejor elaborada en este poema, menos explicada y más abrupta, el procedimiento de reconfiguración metafórica es similar al poema anterior.

En la poesía de Hidalgo, podemos observar, en esta búsqueda por alcanzar la metáfora compleja, la constante asociación de palabras de significado abstracto con palabras referentes a objetos concretos y medibles, pero que casi siempre terminan siendo explicadas como en los casos anteriores. En “neo-cirugía” (pág. 22-23) hallamos la metáfora “Y ME AMPUTÉ EL TALENTO”, donde la acción de amputar refiere a una acción sobre un elemento físico y vivo, mientras talento es una entidad abstracta. En el poema “aleación” (pág. 25), expresiones como “50 gramos de dolor” lo abstracto se hace cuantitativo. Estos versos expresan claramente la intención del autor por construir metáforas en base a la unión de términos que presentan campos de significación totalmente distantes. La unión de términos abstractos y concretos es un buen ejemplo, además de que este tipo de metáforas tienden a ser resaltadas por el uso de mayúsculas para captar la atención del lector.

Una de las características de la metáfora de términos alejados es que intenta resquebrajar la intencionalidad “decorativa” de la metáfora tradicional. Esta intencionalidad subyace en la poesía de Hidalgo, como ya

hemos advertido. Sin embargo, podemos hallar otros ejemplos más concretos respecto a esto. En el poema “retrato de bolívar” (pág. 31-33), que podría considerarse un antecedente de su poema “Ubicación de Lenin”⁶³, se contradice muy bien la idea del retrato, en el sentido de una representación que ensalza o “decora” la imagen del héroe aludido, o mejor, inicia la forma del retrato vanguardista. Versos como “parecían sus ojos / dos inmensos tornillos” o “el tornillo de luz de su mirada”, obviamente no generan una imagen “virtuosamente vistosa”, pero sí insólita.

Otro caso de este intento por buscar lo insólito lo hallamos en el poema “gran guiñol”. En el verso “color de negro africano tiene el cielo esta noche”, podemos observar que la metáfora no posee mayor complejidad, es en realidad sencilla, pero, desde el punto de vista de la retórica tradicional, tiene una clara intencionalidad antiestética, pues la caracterización de la noche no tiene como finalidad embellecerla.

Habiendo estudiado con detalle el intento de arriba a la metáfora compleja en el poemario, ahora estudiaremos la funcionalidad de ciertos poemas relacionados a la modernidad, es decir, la inserción de la máquina como elemento poético.

5.2. La transfiguración poética de la modernidad

Nos interesa en este ítem estudiar la modernidad como elemento poético y no como mundo representado en el poema. El ver cómo se da la transfiguración de los elementos de la modernidad como recursos poéticos es la finalidad de nuestro examen.

⁶³ HIDALGO, Alberto. “Ubicación de Lenin”, en Luis Fernando Chueca (editor), *Poesía Vanguardista Peruana*, Lima, Editorial PUCP, 2009, pp. 13.

En el capítulo II, sacamos a luz el desfase entre el lenguaje o la retórica utilizada y los tópicos o temas trabajados, como sucede con el caso de la imagen del tranvía para representar al poeta como un ser cercano a lo celestial y ajeno a lo terreno. Esta imagen es a simple vista postiza, pero -por otra parte- expresa la necesidad del poeta de articular a su discurso estético los nuevos elementos que han aparecido en la realidad producto de su modernización. El poeta busca vincularse con estos elementos para convertirlos en símbolos poéticos. La máquina como “hallazgo estético” pasa por una serie de procesamientos: desde la que va de su inserción como tópicos o temas poéticos, pasando por su asociación arbitraria como símbolo a un significado preestablecido, hasta su real funcionalidad simbólica y poética, es decir, el símbolo ya no es una imposición arbitraria, sino motivada. Para demostrar a cabalidad estas tres fases, analizaremos tres poemas donde se cumple a cabalidad lo que afirmamos.

5.2.1. Análisis del poema “sensación de velocidad” (pág. 28)

sensación de velocidad

60 hp.
blanca y recta la cinta del camino.
me siento
AGRIMENSOR DEL HORIZONTE.

marcha.
125 kilómetros por hora.

se enrolla poco a poco
la cinta del camino
en el carrete hambriento
que es el “rolls royce”.

al fin, una muralla
donde termina la carretera.

me queda el gesto
de quien ha MENSURADO EL INFINITO.
y guardo el auto
en el garage,
bolsillo de los automóviles.

Este poema narra la vivencia de la velocidad y las sensaciones que ella produce. El vehículo que hace posible esta experiencia es el automóvil, un elemento de la modernidad. La configuración del automóvil no tiene una mayor connotación que no sea su hambre de velocidad: “marcha. / 125 kilómetros por hora. / se enrolla poco a poco / la cinta del camino / en el carrete hambriento / que es el “rolls royce”. Esta figuración construida por formas sintácticas explicativas representa la percepción del locutor lírico del avance del automóvil en la carretera. Lo importante aquí no es tanto el vehículo, que es un medio, sino la experiencia que vive el locutor personaje. Por ello, resalta en mayúscula los versos que expresan sus sensaciones: “me siento / AGRIMENSOR DEL HORIZONTE” o “me queda el gesto / de quien ha MENSURADO EL INFINITO”. En este sentido, el automóvil es el vehículo de la experiencia “real” que se materializa en el poemario como experiencia poética. El automóvil no sufre una sustantiva transfiguración en otro objeto, no es utilizado como elemento poético, como figura, como imagen o símbolo. De esta forma, el automóvil no es articulado como un elemento formal del poema. La modernidad aquí todavía no adquiere una funcionalidad poética.

5.2.2. Análisis del poema “emoción inefable” (pág. 19-20)

emoción inefable

¡a mí
los hombres de ciencia!
¡a examinarme!
yo soy un caso raro
aunque quizás no único.

yo no camino sobre la tierra.
mis pies apenas rozan,
y, desde luego,
no se afianzan en ella.

yo camino
como colgado del cielo
por un trolley invisible
para mis miradas
y las miradas del mundo.

soy yo pues un tranvía,
UN TRANVÍA CON ALMA,
un alma grande, grande.

de cuando en cuando
el trolley se desprende
del cable conductor,
y caigo
sobre la tierra de los hombres
como una piedra,
como cualquiera cosa inanimada.

sufro entonces
por la ausencia del trolley.
¡pero alguien
vuelve a ponerme en marcha!

y día a día,
inquieto,
siempre inquieto,
ME HAGO
ESTA SOLA PREGUNTA FORMIDABLE:
¿quién es mi motorista?

Este poema se orienta a establecer una relación analógica entre el locutor lírico y la imagen del tranvía. El locutor personaje aparece en proceso de reconfiguración y autodefinición, él nos va a mostrar en qué consiste su singularidad: “yo soy un caso raro, aunque quizás no único / yo camino / como colgado del cielo / por un trolley invisible / para mis miradas / y las miradas del mundo / soy yo pues un tranvía / UN TRANVÍA CON ALMA”. En estos versos podemos constatar dos partes: la primera son una serie de premisas que intentan caracterizar la situación del locutor lírico; la segunda, es la formulación de la metáfora compleja que como tal se deriva de las premisas. Observamos pues la recurrencia del locutor lírico a la imagen del tranvía para metaforizar su peculiar situación, es decir, para el locutor personaje, únicamente la imagen del tranvía puede expresar su sentir, su peculiar estado, su situación extraña. Sin embargo, esta imagen parece forzada en la medida en que la caracterización previa y la imagen del tranvía no parecen guardar una relación motivada. Es decir, en el contexto lógico previo no se ha evocado los semas principales que caracterizan a este elemento de la modernidad, como la fuerza, la velocidad y su configuración mecánica. Antes plantea una asociación arbitraria que no guarda relación con el contexto lógico del cual debería inferirse la metáfora, procedimiento que sí sucede en los poemas anteriores. Desde esta perspectiva, la configuración del locutor como tranvía se percibe un tanto artificiosa, como si hubiese un desfase entre la imagen evocada y el contenido que quiere expresar.

Luego de esta autodefinición, el locutor personaje sigue explicando su situación: “de cuando en cuando / el trolley se desprende / del cable conductor / y caigo / sobre la tierra de los hombres / como una piedra, /

como cualquier cosa inanimada”. Esta situación descrita guarda semejanza a lo que se describe en el poema “equilibrismo” (pág. 17), donde las cosas que el alma del locutor personaje no logra capturar caen sobre la tierra y pierden su alma. Por otra parte, la tierra está asociada a lo inanimado y el cielo, por oposición, a lo animado, con lo cual se repite la oposición básica del poema “equilibrismo”. De esta forma, el locutor personaje se define como un sujeto cercano a lo celestial, lo animado, lo singular y se opone a lo terreno, lo inanimado, lo común. ¿Estas características logran sustentar una relación motivada entre el locutor y la imagen del tranvía? ¿Posee esta figura una funcionalidad poética? Evidentemente no, ya que si bien en los anteriores casos, las metáforas eran explicadas dentro de un contexto lógico, si guardaban una relación motivada con dicho contexto, por lo cual parecían construidas en un devenir natural. Sin embargo, en este caso, no sucede así, antes la identificación entre el locutor lírico y el tranvía parece arbitraria. No existe un nexo entre la identificación de ambas. En este caso, los elementos de la modernidad aún no adquieren una funcionalidad poética.

5.2.3. Análisis del caligrama del poste

í
b
u
s

e
t
s
o
p

n
u

a
í
b
u
s

a
í
s
e
t
i
e
l
p

e
l
r
i
d
n
e
r

r
o
p

calle. dormita la ciudad con una

inefable quietud, hacia la luna

El caligrama del poste es uno de los pocos poemas donde los elementos de la modernidad aparecen transfigurados de forma poética. ¿Qué quiero decir con esto? En el poema “sensación de velocidad” (pág. 28), el automóvil aparecía representado como tal, su imagen no sugería otros posibles significados ni alcanzaba connotar otras ideas que no sean la sensación de velocidad. En síntesis, su imagen no evocaba otra imagen. En el caso de “emoción inefable” (pág. 19), observamos ya un intento de transfigurar poéticamente un elemento de la modernidad, en este caso, el tranvía. Este elemento intentaba representar o metaforizar la figura del locutor lírico. En ese sentido, el tranvía trasciende su significado literal e intenta tomar una significación figurada, es decir, adquiere dimensión poética. Sin embargo, hemos señalado que esto no es logrado en el poema. Con el caligrama del poste, este elemento adquiere una dimensión poética en tanto moviliza una serie de significados y sentidos, es decir, trasciende su significación literal.

En este caligrama se plantea una relación entre el poste y la luna, una relación de contemplación y deseo de unión. El poste es reconfigurado así como un elemento lleno de vida, de deseo y con una dimensión bucólica, ya que intenta establecer un vínculo con un espacio natural. Se da pues una armonización entre los elementos de la urbe moderna con la naturaleza. En el poema, la reiteración del término subía enfatiza en el deseo de ascensión que tiene el poste, que además es sugerido por la escritura vertical y ascendente del caligrama. Podemos entrever entonces que los postes son como árboles y que, como ellos, ahora forman parte del paisaje. Estamos así, no solo ante un proceso de humanización de la modernidad, sino también ante un proceso de naturalización.

En ese caso, el poste no funciona como un referente, tampoco como una imagen postiza, sino lograda. Logra articular por su forma una serie de significados y logra trascender su significación literal. El poste en consecuencia es transfigurado poéticamente.

5.2.4. Reflexión en torno a los tres poemas abordados

La máquina como “hallazgo estético” pasa por una serie de procesamientos: desde la que va de su implantación arbitraria como símbolo a un significado preestablecido -como el caso del tranvía identificado a la idea del poeta romántico-, hasta su real funcionalidad simbólica y poética, es decir, el símbolo ya no es una imposición arbitraria, sino motivada; esto lo podemos apreciar en el caligrama del poste, donde ciertos elementos de la urbe, por una relación de semejanza, se parangonan con los elementos de la naturaleza y se produce así un espacio de armonía entre naturaleza y urbe. Sin embargo, no podemos hablar de una “evolución poética” dentro del poemario, ya que este proceso señalado no aparece como un trabajo de perfeccionamiento en *Química del espíritu*. El poemario no inicia con imágenes o símbolos arbitrarios y termina con símbolos funcionales. Esto evidencia, quizá, una conciencia no plena ni cabal en la manipulación de los elementos y símbolos de la modernidad para su transformación en símbolos poéticos, pero sí evidencia una búsqueda de nuevos valores estéticos, hecho que se demuestra plenamente en las técnicas de vanguardia utilizadas: el caligrama, el espacio en blanco, la tipografía, etc. En este sentido, podemos inferir que la conciencia poética está más en busca de nuevas estrategias discursivas, de nuevas técnicas, de nuevos lenguajes, antes que de centrar su reflexión en la relación entre el lenguaje que utiliza y el material pre-poético con que trabaja (los

elementos de la modernidad). Por ello, Estuardo Núñez afirma que Hidalgo no traduce estéticamente una sensibilidad nueva –lo prepoético-, sino que busca nuevas fórmulas poéticas, nuevas destrezas, vamos a decir así, nuevas retóricas con que decir tópicos o contenidos ya establecidos –la idea del poeta romántico, por ejemplo. Sin embargo, no podemos realizar una afirmación contundente como la de Núñez, ya que esta búsqueda por llegar a un nuevo lenguaje supone procesos variados de asimilación, imitación y reelaboración de los nuevos códigos poéticos.

Creemos que esta idea en grueso necesita distinguir niveles. Siguiendo esta lógica, los elementos de la modernidad no siempre son abordados en *Química del espíritu* a manera de “motivos poéticos” o fenómenos inéditos sobre los cuales se reflexiona –como sí sucede en el poema “sensación de velocidad” (pág. 28)-, sino también son utilizados como mecanismos figurativos, como elementos cuya función es dotar al poeta de nuevos recursos expresivos, tal como sucede con el caligrama. Mientras en “sensación de velocidad” el automóvil no funciona como símbolo o metáfora de algo, sino como vehículo de la sensación de velocidad –y la velocidad es la experiencia poética que el locutor lírico da cuenta-, en el caligrama del poste, este elemento si cumple un rol simbólico: semeja la figura de un árbol extendiendo sus ramas hacia la luna, con lo cual la urbe se cubre del aura de la naturaleza. Vale decir, así como la naturaleza tiene sus árboles, la ciudad tiene los suyos propios, los cuales poseen una dimensión estética y hasta bucólica, ya que se conectan con una parte de la naturaleza que parece inviolable por la modernidad, el cielo. En el caso del poema referido, el poste ansía unirse con la luna. En este caso, el poste, elemento de la modernidad, no sirve como

motivo, sino como figura, como símbolo que articula otros significados distintos del suyo y genera así una visión inédita; empero, este proceso de funcionalidad simbólica de los elementos de la modernidad no es una constante en *Química del espíritu*, por otra parte, la modernidad tampoco es una presencia dominante en el poemario, aunque sí relevante.

Como habíamos afirmado, en los capítulos anteriores, en algunos poemas de *Química del espíritu*, apreciamos como la urbe se homologa a la naturaleza a partir del proceso de reconfiguración de su imagen por la mirada del locutor lírico, y este proceso ya implica una funcionalidad básica de los elementos de la modernidad como símbolos poéticos. Por otra parte, dentro del poemario, la urbe intenta diseñarse como el campo de acción del poeta, ya que le provee de las experiencias poéticas. No obstante, en otros poemas dejan al descubierto cierta artificiosidad de los símbolos poéticos utilizados. Todo esto no hace más que demostrar el difícil trabajo de asimilación los elementos de la modernidad como símbolos poéticos.

En resumen, los elementos de la modernidad aparecen bajo tres formas en el poemario *Química del espíritu*. La primera es como motivo poético o tema, donde se reflexiona sobre las nuevas experiencias que las nuevas realidades de la modernidad ofrecen al hombre, tales como la velocidad. La segunda, como símbolo poético arbitrario: los elementos de la modernidad – caso, el tranvía- quieren representar la figura del poeta sin establecer una relación motivada entre estos elementos. Tercera y última forma, como mecanismo figurativo en la cual los elementos de la modernidad cumplen un rol simbólico pleno básico, tal como el caligrama del poste. Si tomásemos en cuenta que los elementos de la modernidad no son una finalidad en la

representación poética, sino un medio con el cual enriquecer las diversas técnicas asimiladas del vanguardismo, podríamos afirmar que la meta final del poeta no es la plasmación de una sensibilidad moderna -hecho que no implica que no lo haga- sino enriquecer su repertorio de mecanismos retóricos o técnicas poéticas. Este arribo será definitivo con sus poemarios *Simplismo* y *Descripción del cielo* cuando reduzca la poesía a la metáfora como elemento fundamental de ésta.

5.3. *Descripción del cielo* y el arribo definitivo a la metáfora compleja

Descripción del cielo es el poemario donde Alberto Hidalgo hace un empleo magistral de la metáfora compleja. Se puede afirmar contundentemente que cada verso de este poemario es una sucesión de metáforas. Aquí, las imágenes prescinden de contextos o recorridos lógicos que explican la significación de la figura. El dominio de la técnica, de la lengua vanguardista hace competente a Hidalgo para hablar *modernamente*. Sin embargo, creemos que en esta poesía subsiste su deseo de animar la urbe como el nuevo espacio de la experiencia poética. En este poemario, la naturaleza quedará ya definitivamente relegada de su función dadora de experiencias poéticas. Creemos así que el carácter animado con que Hidalgo reviste a los elementos de la modernidad no es otra cosa que su ideología romántica de llenar el mundo de esencias; por otra parte, el yo poético no relega su protagonismo. Sin embargo, en Hidalgo subyace cierta idea futurista de que el mundo moderno, el mundo de la máquina y la reproducción en serie es tan artístico como los elementos de la cultura clásica; es decir, este mundo nuevo estéticamente es la superación del mundo clásico. Para apreciar bien

estas ideas tanto a nivel de lenguaje como a nivel de mundo representado, analizaremos uno de los poemas que conforman “Ubicación de Lenin”.

5.3.1. Análisis de un poema de “Ubicación de Lenin”⁶⁴

⁶⁴ Ibid.p.13

Ubicación de Lenin

a

Con un fardo de distancias sobre el hombro
se ha ido a más allá de la eternidad

Si habrá temblado el tiempo
mirándolo pasar sobre el cadáver de tanto siglo

Vale una diagonal a través de la gloria

Con una fuerza de émbolo les puso el hombro a las palabras nuevas

Todo el pasado, todo el presente todo el futuro
van a desembocar en su memoria para tomar oxígeno

Acaparador del infinito
Para verlo en su íntegro tamaño
hay que empinarse sobre la inmensidad del verso

b

En el corazón de los obreros su nombre se levanta antes que el sol

Lo bendicen los carretes de hilo
desde lo alto de los mástiles
de todas las máquinas de coser

Pianos de la época las máquinas de escribir tocan sonatas en su honor

Es el descanso automático
que hace leve el andar del vendedor ambulante

Cooperativa general de esperanzas

Su pregón cae en la alcancía de los humildes
ayudando a pagar la casa a plazos

Horizonte hacia el que se abre la ventana del pobre

Colgado del badajo del sol
golpea en los metales de la tarde
para que salgan a las 17 los trabajadores.

c

Los pitos de las fábricas han aprendido "la internacional"

Ahora al paso del "Rolls Royce" se desternillan de risa los automóviles "Ford"

Ante una muchedumbre de azoteas
las chimeneas arregnan a los astros
con sus manos de humo

La brisa aspira a una participación en las utilidades del paisaje

Esto se está llenando de él igual que un vaso

d

En los aniversarios de su muerte

huelga de alas caídas

disolución del pensamiento

asfixia de las ambiciones

Los sauces enarbolan sus pájaros
a medio canto en señal de duelo

Las montañas ya no pueden bajo el peso de su nombre
llevándolo sobre los lomos hacia la rosa de los vientos

Hay una confabulación de torres
para desmoronarse
y hacer de ellas la iglesia de San Lenin

Embanderamiento total del cielo

e

Estableció por sobre cada altura un amanecimiento de posibilidades

En su mano anidaron las auroras

Una milagrería de luz surgió de su pecho

Así hoy tenemos día y nos sobra mañana

Ni una mancha de tinta hubo en su pensamiento

Sus ideas dan la impresión de que las hubiera lavado con potasa y cepillo

Antes de hablar ponía sus discursos encima del tejado para que se oreasen

f

L letra con el impulso de la ola
e angustia del oído atento a todo
n blandura suavidad sosiego del mucho sufrimiento
i puñal enderezado hacia el alma de la injusticia
n última vibración de la campana

L e n i n

sinfonía revolucionaria
repercusión de música ostensible
canto de gallo que anuncia la madrugada de la conciencia

g

Yo no soy comunista y sin embargo lo llevo en la cartera ese balcón
desde donde se vé inequívocamente a todos

h

Para transcribir con exactitud la intensidad de su ausencia
será preciso arrebañar las almas
hacia la más lejana latitud del silencio

Hagamos muerte de un instante profundizado de vida
y consagrémosle esa ofrenda de nuestra precaria inexistencia
para que crezca en su homenaje tal una flor sobre una tumba

El poema se constituye como una loa a la figura del ideólogo Lenin, mas no es un panegírico cualquiera, sino uno en el cual son las máquinas del mundo moderno las cuales desde su configuración animada y artística le rinden tributo al pensador ruso. Podemos dividir el poema en dos secciones: la primera parte, de la estrofa primera a la tercera; la segunda, de la estrofa cuarta a la séptima.

Primera parte

Esta sección del poema se caracteriza configurar un mundo tecnológico animado, pero no antropomorfizado. Las máquinas tienen vida, presentan ánima, pero lejos de intentar representar una configuración humana, no pierden su especificidad material: son máquinas y como tales guardan una belleza. Esta belleza es descubierta por la mirada poética el locutor lírico: “Pianos de la época las máquinas de escribir tocan sonatas en su honor”. Esta comparación entre el piano y la máquina reviste a esta última de una dimensión estética, musical, a la vez que configura a la máquina como una versión moderna de un objeto artístico clásico, es decir, antiguo. Existe entonces una lógica del desplazamiento: así como el mundo clásico o pre vanguardista tenía sus objetos de belleza, este mundo moderno tiene los suyos propios. Sin embargo, se debe señalar otro aspecto: estas máquinas no solo realizan una operación artística sino también intelectual, no solo tocan sonatas sino también escriben. Como bien afirmaba Hidalgo, la imagen de Lenin solo es un pretexto para crear y no una apología a la revolución. Los elementos de la modernidad aparecen revestidos de una dimensión estética. Esta mirada del locutor lírico también descubre una escena solemne en la máquina de coser, ya que el carrete de hilo se parangona al mástil que lleva las banderas con sus símbolos

socioculturales. Otra de las imágenes que asombran es la del “descanso automático del ambulante”, con lo cual sugiere que la motricidad del hombre se ha mimetizado con el de la máquina. Entonces se sugiere una influencia mutua entre el hombre y la máquina: este se maquinizado –no en el sentido negativo- y la máquina se ha animado. Para esta mirada, los movimientos de la máquina, el automatismo, presenta una belleza, una dimensión estética, tal como lo demostramos en los anteriores casos. Aquí pues está presenta una ideología futurista que veía en la máquina objetos de valor estético.

Segunda parte

Las audaces metáforas de Alberto Hidalgo no solo vinculan a la máquina, sino también a los modos de relación social y económica de la vida moderna. Metáforas como “cooperativa de esperanzas” manifiestan un uso figurado adecuado de este léxico moderno. Por otra parte, observamos una tendencia a maquinizar los elementos de la naturaleza: “Colgado del badajo del sol / golpea en los metales de la tarde / para que salgan a las 17 los trabajadores”⁶⁵ El sol es visto como una campana que anuncia la salida de los trabajadores de la fábrica y el cielo como un techo de metales. En realidad, Hidalgo configura el mundo como una gran fábrica, una fábrica artística, estética, digna de una composición poética. La intención de Hidalgo en este poema no es realizar pues una apología ideológica de Lenin, ya que apenas en algunos versos refiere su significación social: “Horizonte hacia el que se abre la ventana del pobre”⁶⁶.

⁶⁵ Ibid. pág. 13

⁶⁶ Ibid. Pág 13

Lenguaje

En el poema apreciamos un uso predilecto por la metáfora compleja como recurso poético. De lado se han dejado el caligrama, el espacio en blanco, el uso de mayúsculas. Además, al momento de utilizar las metáforas se han omitido la construcción de contextos o recorridos lógicos, apenas se utilizan comparaciones implícitas que tienen como función transfigurar los elementos representados: en el caso del sol, este adquiere una dimensión mecánica; y en el caso de la máquina de escribir adquiere una dimensión musical y artística.

Visión de mundo

En el poema apreciamos una reconfiguración del mundo como una gran fábrica. Los elementos de la naturaleza son maquinizados y los elementos de la modernidad estetizados. El movimiento automático, la figuración mecánica del mundo adquieren así una dimensión estética, ya que para la mirada del locutor lírica estos elementos manifiestan una belleza novedosa.

5.3.2. Análisis del tercer poema de “Ubicación de Lenin”

Los pitos de las fábricas han aprendido “la internacional”

Ahora al paso del “Rolls Royce” se desternillan de risa los automóviles “Ford”

Ante una muchedumbre de azoteas
las chimeneas arengan a los astros
con sus manos de humo

La brisa aspira a una participación en las utilidades del paisaje

Esto se está llenando de él igual que un vaso

El mundo representado en este poema aparece como un mundo maquinizado cuyo movimiento no tiene que ver con la reproducción en serie, sino con un movimiento voluntario, independiente de la función instrumental para las que han sido creadas. De esta forma los pitos de las fábricas entonan “la internacional”, es decir, no solo se rigen por una lógica mecánica y utilitarista, sino que participan en la arenga de la lucha de los obreros, por cuanto son entes activos en la lucha de reivindicación. Por otra parte, el humo de las chimeneas es configurado como elementos activos de la lucha en la medida que arenga el universo para la transformación.

Como podemos apreciar, los elementos de la modernidad aparecen ya cabalmente articulados como discurso poético. La máquina, en sus distintas formas, ya no es un objeto representado de forma mimética, sino de forma figurada: la transfiguración poética de la modernidad aparece cuando la máquina cobra una dimensión estética y como figura es capaz de articular una diversidad de significados y de crear un mundo animado, propio, particular solo existente en el poema.

CONCLUSIONES

1. Química del espíritu plantea el paso de una metáfora tradicional a una metáfora compleja. Es un periodo de aprendizaje de las técnicas poéticas vanguardistas. En este proceso de aprendizaje, Hidalgo se vale de los recorridos lógicos, mecanismo que le ayuda a comprender la lógica de la metáfora compleja.
2. La modernidad representada en este poemario aparece de tres formas distintas: como tema, como intento de articulación figurativa y como transfiguración poética. En el primer caso, los elementos de la modernidad son representados como tales, sin mayor connotación. En el segundo caso, se intenta hacer trascender a los elementos de la modernidad de su significación literal y dotarles de una significación poética, connotada; dicho intento no se logra. En el tercer caso, los elementos de la modernidad ya aparecen transfigurados poéticamente, articulan diversidad de significados y trascienden su significación literal.
3. En Hidalgo existe la necesidad de replantear la relación del hombre con la urbe. La urbe y no la naturaleza como nuevo espacio de experiencia poética debe ser llenada de esencias, tal como lo era el mundo natural para el poeta romántico. En este sentido, la máquina es animada y dotada de significación estética.
4. En Descripción del cielo, la metáfora compleja aparece ya perfectamente dominada por Alberto Hidalgo y el mundo de la urbe moderna es el único espacio de interacción para el poeta. En este sentido, la fábrica y la máquina son vistos como entidades dotadas de una belleza específica distinta y superior a la clásica.

BIBLIOGRAFIA

ALMANDOZ, Arturo. "Modernización Urbanística en América Latina: Luminarias extranjeras y cambios disciplinarios 1900-1960" en *Revista Interoamericana*, Año VII, W27.2007, p.61.

BOSSHARD, Marco Thomas. "Virilidad y vanguardia. Construcciones de identidades masculinas y representaciones de lo femenino en Hidalgo, Abril, Adán, Varallanos y Churata", en: GARCIA —BEDOYA M., Carlos (compilador). *Memorias de JALLA 2004*. Lima, UNMSM-JALLA, 2005, pp. 171-186.

BUENO, Raúl. "La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, número 48, Año XXIV, 2do. Semestre. Lima – Berkeley, 1998, pp . 25-37.

CORNEJO POLAR, Antonio. "Historia de la literatura del Perú Republicano". en: *Historia del Perú. T VIII. Perú Republicano y procesos e instituciones*, Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1980, pp.9-188.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP, 1989.

CORNEJO POLAR, Jorge. *Estudios de literatura peruana*. Lima, Universidad de Lima, 1998.

CHUECA, Luis Fernando. "Aproximaciones a la poesía de vanguardia en el Perú". En: *Poesía vanguardista peruana*. Tomo I, Lima, PUCP, 2009, pp.9-14.

DELGADO, Washington. "Vanguardismo y revolución". En: *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima, Rikchay, 1984, pp.110-132.

ELMORE, Peter. "Puertas de entrada: Lima y la Modernidad", en Peter Elmore, *Los Muros Invisibles*. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX. Lima, Mosca Azul Editores, 1993, p.21.

ESCOBAR, Alberto. "Alberto Hidalgo". En: *Antología de la poesía peruana*. T. I (1911-1960). Lima, Peisa, 1973, pp.51.

FERNANDEZ COZMAN, Camilo. *La soledad de la página en blanco*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2005.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima, 2006.

HIDALGO, Alberto. Descripción del cielo. En Chueca, Luis Fernando (edición, prólogo y bibliografía). *Poesía Vanguardista Peruana*. Vol. 1 Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.

HIDALGO, Alberto. *Química del espíritu*. En: LAUER, Mirko (Ed.). *9 libros vanguardistas*. Lima, Ediciones El Virrey, 2001 (1923), pp. 13-48.

HIDALGO, Alberto. "Prólogo". En: *Índice de la nueva poesía americana*. Lima, Sur librería anticuaria, 2007 (1926), pp.13-18.

HIDALGO, Alberto. *Descripción del cielo. Poemas de varios lados*. En: CHUECA, Luis Fernando (Ed.). *Poesía vanguardista peruana*. Tomo I, Lima, PUCP, 2009, 36 pp.

HIGGINS, James. "Poesía vanguardista". En: *Historia de la literatura peruana*. Lima, Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, 2006, pp. 157-191.

JARA, Rene. *Reflexiones sobre el concepto de vanguardia*. Eutopías, número 2-3, Vol.2. Primavera – otoño. 1986.

LAUER, Mirko. "Alberto Hidalgo", en: *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima, Ediciones El virrey - Hueso número ediciones, 2001, p.77.

LAUER, Mirko. "Entrevista a Mirko Lauer". En: *Ajos y Zafiros. Revista de literatura*. Lima, N° 3 / 4, 2002, pp.133-150.

LAUER, Mirko. "La poesía vanguardista en el Perú", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año VIII, N°15, Lima, 1er. semestre de 1982, pp.77-86

LAUER, Mirko. "La poesía vanguardista peruana 1916-1930", en: *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima, Ediciones El Virrey — Hueso Número ediciones, 2001, pp. VII-XXXIX.

LAUER, Mirko. *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima, IEP, 2003.

LAUER, Mirko, (Ed). *9 libros vanguardistas*. Lima, Ediciones El Virrey, 2001.

LAUER, Mirko y OQUENDO, Abelardo. "Introducción". En: *Vuelta a la otra imagen*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970, pp.7-9.

LAUER, Mirko, et. al. *Literatura y sociedad en el Perú II. Narración y poesía: un debate*. Lima, Hueso húmero, 1982

LÓPEZ LENCI, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú: Trayectoria de una génesis a través de las Revistas Culturales de los años veinte*. Lima, Editorial Horizonte. 1999.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación en la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1928.

MIGNOLO, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista Iberoamericana*. Vol. XLVIII. Pittsburgh, enero – junio, 1982, pp. 131-148.

MONGUIÓ, Luis. "La poesía pura", en: *La poesía postmodernista peruana*. México D.F., FCE, 1954, pp.150-183.

MUDARRA MONTOYA, Américo. "¿Búsqueda de lo real o afán de ruptura?", *Actas del Congreso Internacional de "Poesía Hispanoamericana: de la Vanguardia a la Posmodernidad"*. Lima, Editorial San Marcos, 2012.

NUÑEZ, Estuardo. "Escorzo de una poesía auténtica". En: *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima, Editorial Antena, 1938, pp.71-79

O'HARA, Edgar. "Alberto Hidalgo, hijo del arrebató". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 13, N° 26, Lima 2° semestre 1987, pp.97-114.

ORTEGA, Julio. *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad literaria en el Perú*. Lima, Perú, 1974.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo /Vuelta*. Bogotá, Oveja negra, 1985.

PETRONE, Mario. "Algunas aproximaciones a las ciudades latinoamericanas" en *Revista Explora. Las Ciencias en el mundo contemporáneo*. Universidad de Buenos Aires, 2000, p.7.

SARCO, Álvaro (Ed). *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio: materiales para su estudio*. Lima, Talleres tipograficos, 2006.

VELASQUEZ, Juan Luis. En: CHUECA, Luis Fernando (ed.), *Poesía Vanguardista Peruana*. Tomo I, Lima, Edición PUCP, 2009, 91 pp.

VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. (Manifiestos, proclamas y otros escritos). México, Fondo de Cultura Económica. 1995.

VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica. 3era Edición 1995, p. 9.